Jean Gimpel

despre artă şi artişti

Editura Meridiane

Jean Gimpel
CONTRE L'ART ET LES ARTISTES
© Editions du Seuil, 1968

Jean Gimpel

despre artă şi artişti

Traducere de PAVEL POPESCU

Prefaţă de TITUS MOCANU

Postfaţă de VICTOR H. ADRIAN

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1973

Pe copertă:
PICASSO — *Fete cu pălărie*

Toate drepturile
asupra acestei ediții
sînt rezervate Editurii Meridiane

Cartea lui Jean Gimpel, tradusă în limba română sub titlul Despre artă *și artiști, constituie încă o dovadă a faptului că se pot elabora în lumea de astăzi lucrări deosebit de interesante și chiar remarcabile pornind de la un temei foarte puțin clar. O anumită structură nouă a eseului de factură jurnalistică de bună calitate face cu putință acest lucru. În spiritul unei asemenea modalități de construcție literară este posibil să eludezi analiza fundamentelor cu o singură condiție ; anume aceea de a dezvolta subtil și cu multă îndrăzneală ideile, începînd din momentul în care temeliile s-ar părea că au fost efectiv puse. În realitate tocmai asemenea temelii ar trebui cercetate îndeaproape și cu mai multă rigoare, dar regula jocului este, sub acest raport, lipsită de echivocuri. Interesează deci mai puțin gradul de exactitate și adîncimea argumentării în ce privește motivele de esență, pe care se sprijină întreaga compoziție a eseului. Ceea ce are importanță, înainte de orice altceva, este tăria expunerii ulterioare și chiar violența tonului atunci cînd, pentru a se legitima, discursul cere această mișcare autoritară a stilului. Iar stilul devine, în acest fel, implacabil și moralizator.*

Toate acestea vizează îndeplinirea unui scop unic. Acela de a se zdrobi idoli, pentru a se ajunge la o demistificare absolută a lumii reale. Dacă ne

gîndim mai profund la această stare de lucruri şi dacă ne întrebăm, mai stăruitor, în ce ordine a spiritului se situează o astfel de tentativă a inteligenţei umane, răspunsul ar putea să ne mire. Este neîndoielnic că, în planul intelectului, o asemenea mişcare a stilului şi a discursului logic decurge dintr-o nevoie interioară modernă de originalitate.

Dar originalitatea se înfăţişează, în linii generale, sub două forme distincte. Există, în primul rînd, o originalitate de profunzime. Aceasta înseamnă punerea în chestiune a fundamentelor, construcţie şi sistematizare anevoioasă. Ne putem însă imagina şi originalitatea verbală, a aparenţelor. Acest mod nou al originalităţii rezidă în radicalismul expresiei şi în virulenţa atacului îndreptat împotriva miturilor consacrate. Disoluţia miturilor *se petrece, în acest caz, sub semnul necesităţii de a se ilustra* o realitate *contemporană incontestabilă. Despre această realitate se susţine că nu a fost încă dezvăluită, afirmîndu-se că ea a putut fi trecută sub tăcere, datorită vechilor obişnuinţe constituite.*

Spiritul actual al culturii Occidentului a descoperit deci în actul contestaţiei o nouă bază pentru dezvoltarea autonomă a formelor artistice. Dar originalitatea acestui proiect negativ, în raport cu formele tradiţionale închegate, rămîne îndoielnică. Adevărata originalitate de tip constructiv se impune cu stăruinţă. Iar nevoia de a o evoca, fără restricţii, devine din nou atît de imperioasă, încît în viitor s-ar putea să dorim edificările riguroase în dauna oricărei contestaţii posibile.

De aici s-ar părea că sîntem în măsură de a deduce că gesturile de protest radical în artă sînt sterile. Şi totuşi nimic nu este mai puţin adevărat decît o atare concluzie.

Tocmai în acest punct — destul de revelator pentru sensul modern al culturii — apare o situaţie extrem de ciudată. Astfel, deşi originalitatea verbală a limbajului şi a stilului de gîndire tinde să ia locul originalităţii de substanţă a spiritului — ceea ce reprezintă o trăsătură profund negativă a inteligenţei — virulenţa eseistică a analizei cu

predispoziţii demistificatoare are în epocă şi un înţeles adînc pozitiv.

Dobîndind o mai mare libertate a expresiei, prin faptul că ai ocolit deliberat, atît cercetarea laborioasă şi sobră a principiilor, cît şi exigenţele ce se leagă de cuceririle tradiţionale ale culturii, poţi afirma o seamă de adevăruri importante, fără a ţine cont de nici un fel de restricţie.

Acesta este rostul provizoriu al unei întregi literaturi contemporane, ce are drept scop negaţia radicală a unor teze originare sau a unor valori în prealabil instaurate.

Evident, aceasta este şi semnificaţia ascunsă a lucrării lui Gimpel. Autorul elaborează deci un excelent eseu de acest gen, respectînd, cu stricteţe, regula jocului. Evitînd cu grijă studiul mai atent al temelor iniţiale şi al presupoziţiilor de la care pleacă, Gimpel pune în lumină două adevăruri esenţiale.

În primul rînd, el subliniază faptul că, începînd din Renaştere şi anume din secolul al XV-lea, în mod deosebit, şi terminînd cu perioada de afirmare a artei moderne — perioadă care e străbătută, în viziunea gînditorului, de spiritul decadenţei — artistul a parcurs drumul ilustrării succesive a proiectelor subiectivităţii. *În esenţă, ideea îi aparţine lui Hegel. Autorul* Fenomenologiei spiritului *arătase, la timpul său, că ceea ce caracterizează, în linii mari, forma romantică a artei este nevoia lăuntrică a acesteia de a pune în evidenţă tensiunea stărilor subiective ale fiinţei. Ceea ce adaugă Gimpel este de ordin mai mult sociologic decît estetic. Elementele de adaus capătă însă aspecte speculative, întrucît această mişcare interioară a subiectivităţii artistice, care depune mărturie despre ea însăşi, duce la un fel de religie a lumii estetice în gîndirea lui Gimpel. Faptul determină, pînă la urmă, o nevoie acută de autodistrugere a artei. De altfel, unul dintre capitolele finale ale lucrării intitulat* Arta modernă, expresie a decadenţei occidentale *nu urmăreşte nimic altceva decît relevarea acestei mişcări ultime — cu totul ipotetice*

însă — de autonimicire a artei privită preconce-

put ca religie. Pentru Gimpel, arta are acest caracter — începînd de la Giotto, care e „primul pictor burghez" şi pînă la Jarry sau Apollinaire — în dublu înţeles.

Într-un prim sens, fenomenul artistic din ultimele cinci secole are semnificaţii de religie, în mentalitatea lui Gimpel, întrucît el reprezintă un proces de continuă înaintare către orizontul mistificării *realului. Notăm cu acest prilej că, în multe privinţe, această constatare seamănă cu unele teze de bază formulate în cartea intitulată* Cultură asfixiantă *a lui Jean Dubuffet. Într-un al doilea sens, arta a devenit, pentru Gimpel, în ultimele secole, o religie a banului şi a investiţiei financiare sigure.*

În legătură cu această ultimă observaţie, autorul lucrării Despre artă şi artişti *relevă un al doilea adevăr plin de însemnătate. Fără a exagera stările reale de lucruri, am putea spune că evidenţierea unui atare adevăr constituie meritul principal şi deosebit de valoros al întregii lucrări a lui Gimpel. Este vorba de faptul că, odată cu Renaşterea, se pun bazele unei imagini specifice şi destul de sofisticate despre existenţa artistului. Mai exact spus, în secolul al XV-lea se naşte ideea referitoare la artistul dăruit cu puteri aproape divine, în opoziţie cu imaginea veche a pictorului (sau a sculptorului) muritor şi capabil de a îndeplini o muncă eficace şi necesară, dar întrutotul asemănătoare cu felul de a crea al celorlalţi oameni. Într-o asemenea perspectivă mai veche ceilalţi oameni erau şi ei producători de valori spirituale sau materiale şi, drept urmare, tabloul insolit al artistului dotat, în mod exclusiv, cu haruri neobişnuite de inspiraţie şi de voinţă capătă acum dimensiuni de-a dreptul mistificate. Asemenea proporţii ale destinului artistic sînt lipsite de justificare, în concepţia platoniciană, de această dată, a lui Gimpel şi susţinerea mai departe a credinţei că artistul are menirea de a crea o* altă lume, *artificială, în locul uneia reale şi temeinic alcătuite, devine lipsită de sens şi de orice îndreptăţire socială.*

Începutul metamorfozei concepției oamenilor despre rolul artistului în viață s-a petrecut în Florența, patronată de familia Medici, și anume, în spiritul școlii neoplatoniciene a lui Marsilio Ficino. Acesta îl comparase pe artist cu zeii și abilitase ideea, potrivit căreia, în opera de artă, se oglindește *o inspirație individuală. Constatarea lui Ficino era întemeiată. Dar susținerea convingerii că, odată cu acest act de oglindire, se manifestă și o putere umană cu totul aparte lăsa loc pentru interpretări pline de echivocuri și exaltate. Gimpel amendează, în mod virulent, această teză, considerînd că tema oglindirii artistului în operă devenea fundamentul unei noi religii; și anume, temeiul cultului artei autonome și singulare. În acest climat nou de idolatrie estetică se deschidea însă, potrivit vederilor lui Gimpel, și drumul către sistemul de mai tîrziu al reclamei și spre comercializarea operei artistice. Ceea ce înseamnă, pentru autorul lucrării* Despre artă și artiști, *transformarea implicită a noii religii într-o bază substanțială de profit material în lumea burgheză.*

În viziunea lui Gimpel, acest proces de înnobilare și chiar de sacralizare a imaginii artistului este frînat, în mod provizoriu, pe măsură ce biserica Romei are nevoie de artă, pentru a limita consecințele Reformei. Arta devine astfel un fenomen dirijat, iar temele expuse de artist se transformă în mistere religioase, ce urmează a fi ilustrate, spre a servi interesul superior al credinței creștine.

Desigur, folosindu-l pe artist, pentru a-și îndeplini scopurile de propagandă religioasă, biserica romană izbutește să-l reintegreze pe creatorul de opere estetice în societate. Aceasta ar reprezenta, în ultimă analiză, o mișcare de sens contrar aceleia inițiate de școala liberală a lui Ficino. Dar romantismul va repune pe o treaptă înaltă de nouă demnitate arta și anume, în calitatea ei de „religie a frumosului".

În capitolul intitulat Către religia frumosului, *autorul încearcă să descifreze modul în care au fost puse bazele acestei concepții — specifice veacului al XIX-lea — în decursul secolelor XVII și*

XVIII. El realizează acest lucru analizînd, cu precădere, situaţia culturală din Franţa. În acest sens, pentru Gimpel, apare evident faptul că, pornind de la ideile de bază formulate de teoreticienii italieni ai Renaşterii — cum ar fi Alberti, Ficino, Leonardo da Vinci sau Lommazzo şi Zuccari — gînditorii francezi din secolul al XVII-lea — ca Fréart de Chambray, Félibien, Dufresnoy, Charles Perrault şi mai tîrziu Le Brun şi Roger de Piles — vor continua opera de transformare a artei în religie, prin susţinerea tezei că forma *primează asupra* conţinutului.

Gimpel se bizuie, în cuprinsul acestui examen, pe o observaţie insuficient clarificată. Astfel, el consideră că disputa, din a doua jumătate a secolului XVII, dintre partizanii desenului — *al cărui apărător fervent este Le Brun — şi cei ai* culorii *(ca Roger de Piles) a fost, în realitate, o ceartă politică. Ceva este adevărat în substratul acestei constatări. Dar Gimpel sesizează difuz el însuşi faptul că, în afara împrejurării că ambele direcţii vor duce, pînă la urmă, la un rezultat comun, apărătorii desenului, care erau implicit susţinătorii tezelor* raţionaliste *în gîndire, adoptau prin aceasta o atitudine spirituală de principiu referitor la problemele artei. Şi astfel, deşi pe plan politic aceşti teoreticieni apărau ideile absolutismului monarhic, concepţia lor estetică nu era întru totul reductibilă la structura intereselor specifice de grup. Dimpotrivă, partizanii culorii sînt susţinătorii hotărîţi ai* sentimentului. *Dincolo de aspectul politic de culise, caracteristic epocii, se întrevede deci o stare antinomică a spiritului mult mai profundă. Se observă aşadar dezvoltarea bazei sensibile pe care se va construi viziunea romantică. În gestul de apărare a virtuţilor luminii şi ale culorii — în dauna fermităţii desenului, cum s-ar exprima Wölfflin — citim impulsul romantic, încă nediferenţiat, către ilustrarea afectivităţii şi a penumbrelor existentului.*

În concepţia lui Gimpel, spiritul romantic va face ulterior cu putinţă şi formularea teoriei „artei pentru artă". Elaborarea acestei doctrine se va pe-

trece, potrivit convingerii lui Gimpel, într-un climat de „misticism estetic" absolut. Partizanii curentului vor cultiva un ideal — criticat de altfel de Tolstoi — care se va situa „deasupra naturii şi a vieţii", pentru a se proiecta pur, ca o entelechie stranie şi desăvîrşită a lumii, sau ca o entitate de esenţă religioasă. Astfel, Gimpel îl citează pe Flaubert, care ne invită să iubim arta, aşa cum misticii îl iubesc pe Dumnezeu, în vreme ce Théodore de Banville declară solemn că, pentru el, arta este o religie intolerantă şi plină de gelozie. În mod similar, Théophile Gautier se referă la pictorul Ingres, ca la un „preot fervent al frumosului", în timp ce criticul Théophile Silvestre îl consideră pe acelaşi artist ca pe un semizeu făuritor de frumuseţe.

Implicit, Gimpel demonstrează cum a luat naştere imaginea artistului-boem, neînţeles de restul lumii şi izolat în starea lui de damnare iniţială. Teza artistului-boem a fost sugerată încă în Renaştere. Dar ea a căpătat sensuri mai precise în gîndirea romantică. Pentru burghezul din secolul al XIX-lea — arată Gimpel — artistul trebuia să fie un fel de făptură boemă şi unică, cu părul lung şi înveşmîntată într-un mod cu totul aparte. Aceasta era tabloul artistului propus de Henri Murger, tablou ce capătă un contur deplin, atunci cînd ne gîndim la ideile expuse de Alfred de Vigny. Mitul artistului-boem, creator inegalabil de opere profunde şi neînţelese, mitul artistului-martir era astfel constituit.

Dar, pentru Gimpel, ideea despre un atare artist se află astăzi în stadiul final al evoluţiei ei. Participînd la actul de nimicire a artei din interiorul acesteia, creatorul modern devine, mai degrabă, un nihilist distrugător de frumuseţe, decît un susţinător magic al virtuţilor estetice. Drept urmare, ceea ce rămîne din cuprinsul artei poate fi transformat radical, spre a deveni bun public, sau o realitate prezentă la tot pasul, în interesul colectivităţii şi al adevărului vieţii.

Aceasta ar însemna, în vederile lui Gimpel, instaurarea unei arte noi, democratice — o artă utopică,

pusă în slujba existenței cotidiene — ceea ce ar desemna un fel de stare de opoziție, după ce, în trecut, viața fusese sacrificată artei, iar divorțul dintre artă și public luase forme complete.

Este clar că, în aceste împrejurări, însăși problema clasificării artelor trebuie repusă în discuție. În această ordine de idei, Gimpel arată destul de exact că artistul Renașterii se luptase pentru ca opera lui să treacă din rîndul artelor mecanice *în acela al artelor* libere. *Evul de mijloc dusese pînă la ultimele implicații posibile această distincție cu substrat tradițional. Iar între artele libere, alături de retorică sau de matematici, spiritul medieval nu îngăduise un drept de existență decît muzicii.*

Pictorul Renașterii nu va avea decît o singură dorință. Anume aceea ca opera lui să nu fie considerată drept o lucrare mecanică sau un rod al unei îndeletniciri exclusiv fizice. El va cere deci ca lucrările lui să primească un alt statut, spre a intra, astfel, în rîndul artelor spirituale sau libere.

Ulterior s-ar părea că, în felul judicios de a vedea aici lucrurile al lui Gimpel, artele au exclus celelalte preocupări intelectuale din sfera spiritualității, spre a beneficia ele singure de atributul „libertății", în vreme ce activitățile intelectuale exterioare zonei estetice au fost decretate ca avînd un caracter prin definiție mecanic.

În consecință, autorul pledează, la sfîrșitul lucrării pentru o utopică excludere a picturii și a sculpturii din sanctuarul artei — așa cum pictura și sculptura au procedat ele însele cu „artele libere" în secolele XVI și XVII — pentru a se introduce, într-un nou sistem de clasificare a preocupărilor artistice, fotografia, cinematograful și televiziunea.

Dacă în cea mai mare parte a desfășurării lui, examenul întreprins de Gimpel este străbătut de virtuozitate și de o remarcabilă inteligență, ca și de un simț acut al nuanțelor, concluzia finală devine dezarmantă și tristă. Ai impresia că, pentru a ajunge la o asemenea convingere ultimă, nici nu era necesară dezvoltarea sprintenă și nu arare-

ori deosebit de acidă şi pătrunzătoare a unei atare forţe analitice.

Dacă vom căuta explicaţii pentru o asemenea concluzie uimitor de grăbită, răspunsul îl vom găsi — aşa cum precizam încă la început — în forma sub care Gimpel tratează, cîteodată prea liric şi fără avertizări prealabile, problema fundamentelor propriului său discurs teoretic.

În fond, întreaga cercetare îndeplinită de autor, presupune tacit ca fiind acceptate, fără rezerve, cîteva supoziţii de bază cu totul discutabile. Amintim că, pentru a deveni temei de expunere, asemenea principii implicite ar trebui să fie ele însele, în prealabil, cît de cît, demonstrate. Astfel, pe un prim plan, Gimpel consideră arta tradiţională ca un domeniu al mitului. Paralel cu aceasta, el concepe mitul ca fiind, prin definiţie, inferior realităţii, ce poate căpăta o interpretare pozitivă. Lipsa de încredere în structura mitică a spiritului uman şi convingerea că simbolul ne îndepărtează mai degrabă de realităţi, decît ne apropie de substanţa lor mai adîncă a dus, în mentalitatea lui Gimpel, la o lipsă totală de credinţă în însuşirile artei de factură indirectă şi revelatoare.

La această observaţie de principiu se adaugă un alt fapt. Într-adevăr, pe un plan secund al listei de presupoziţii acceptate implicit de gînditor, se enumără şi opinia că aspectul democratic al artei se defineşte, cu necesitate, prin gradul de răspîndire publică a obiectelor estetice şi prin satisfacerea nevoilor noi de comunicare şi de informaţie socială. Această idee ascunsă stă şi în substratul doctrinelor lui Schöffer şi Vasarely. În realitate, teza democratizării artei, formulată în acest fel, apare în întregime discutabilă. Adevărata democratizare a artei se măsoară în gradul de emancipare, prin intermediul creşterii calitative a difuzorilor sociali, a gustului public şi nu prin felul cum se răspîndesc obiectele, parţial artistice, parţial tehnice, în lumea înconjurătoare.

În sfîrşit, pe un al treilea plan, Gimpel consideră, în chip preconceput, că întreaga creaţie artistică modernă are caracter de demolare interi-

oară și de autonimicire progresivă și sigură. Din fericire, lucrurile nu stau, în realitate, întocmai așa. Există o zonă importantă în creația de artă modernă — și, dacă ne este permis, am spune că aceasta este cea mai însemnată zonă — care ilustrează un efort constructiv de o calitate neîndoielnică. Tendințele de nimicire lăuntrică a fenomenului artistic contemporan vin din partea gîndirii estetice radicale și a teoriilor moderniste și eschatologice cu orice preț. Ele nu decurg din modul cum înțeleg problemele artei marii creatori ai lumii moderne și nu se fundează pe operele exemplare ale acestora.

Dacă pamfletul scăpărător al lui Gimpel consideră că însăși dizolvarea imaginii naturale în structuri abstracte și pure, în desăvîrșirea lor lipsită de alte gînduri ascunse, reprezintă un semn al autodistrugerii artei, aceasta nu constituie decît o nouă presupunere tacită, care ar trebui demonstrată de autor cu multă grijă. Altfel ea rămîne în sfera primară a afirmațiilor și nu capătă putere de argumente logică.

Și totuși, dincolo de aceste observații de principiu, lucrarea lui Gimpel persistă în mintea noastră și ne uimește. Ea ne uimește, în primul rînd, prin ceea ce ține, în mod esențial, de atributele caracteristice ale eseului-pamflet. După ce a evitat analiza fundamentelor, discursul este condus cu o inteligență exemplară și cu o putere de convingere provizorie, care face să se ridice multiple semne de întrebare și o sumedenie de văluri. Iar ținuta asertorică a limbajului îl determină pe cel care analizează lucrarea să uite repede fondul problemei și să admire un tot ce pare a fi închegat și complet coerent. Abia mai tîrziu el își va da seama că este vorba de un întreg teoretic, ce a crescut pe un substrat subiectiv și pe o lipsă stăruitoare de o mai adîncă încredere.

TITUS MOCANU

I. MIT ŞI REALITATE ÎN ARTĂ

Trebuie să precizăm încă de pe acum că studiul nostru asupra comportării artiştilor se va referi cu precădere la pictori şi sculptori.

Printre puţinii scriitori francezi, Proudhon este — cel puţin după ştiinţa noastră — primul care a îndrăznit să dezvăluie alarmantele defecte ale artiştilor. Încă din 1863, el scria : „Ei formează o clasă aparte, imperioasă prin idealurile ei, dar inferioară ca raţiune şi moralitate... Te poţi înţelege cu un filozof, cu un savant, cu un industriaş, cu un militar, cu un jurist, cu un economist, într-un cuvînt cu oricine calculează, raţionează, combină, cumpăneşte. Cu un artist, însă, acest lucru este cu neputinţă“ [1].

Despre artişti se crede în general că nu le-ar păsa de bunurile lumeşti. Ei înşişi proclamă că nu-i interesează banii. Dar cînd e vorba la o adică, nici pomeneală de aşa ceva, cel puţin în ceea ce priveşte marea lor majoritate. De îndată ce succesul prinde a le surîde pictorilor contemporani, cuvîntul dat şi recunoştinţa dispar ; ei vor părăsi cît ai bate din palme pe negustorul care ani de-a rîndul se devotase cauzei lor, în favoarea altora, care le vor oferi contracte mai avantajoase. Drept care, adeseori, cei mai buni negustori sînt în asemenea situaţii artiştii înşişi.

Această atitudine rezultă din convingerea lor intimă că ar fi de esenţă superioară. Ei se socot

un soi de mari preoți, de semizei, care n-au de dat socoteală muritorilor de rînd. A fi artist e o predestinare. E o vocație, iar nu o profesiune.

Întrucît cercetările întreprinse de noi în legătură cu condițiile de muncă ale constructorilor de catedrale [2] ne-au arătat că, pe-atunci, a fi pictor ori sculptor era o profesiune și nu o vocație, ne-am pus întrebarea : cum s-a realizat această metamorfoză, această mutație a lucrătorului în artist. De acolo a pornit lucrarea de față.

Deși noțiunea de artist s-a născut la Florența către sfîrșitul veacului al XV-lea, cuvîntul „artist" apare, în accepția pe care i-o dăm astăzi, ca antonim al lucrătorului și al meșteșugarului abia pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. În evul mediu, muncitorii manuali, cei ce se îndeletniceau cu Artele mecanice, deci și pictorii și sculptorii, erau socotiți lucrători. Cuvîntul există de altminteri și în vechea franceză ; îl întîlnim în regulamentele lui Etienne Boileau * din secolul al XIII-lea ortografiat de grămătic după pofta inimii, ba „ouvrier", ba „ovrier", ba „ouvroier", ba „houvrier". La nunta lui Carol Temerarul, (deci) în veacul al XV-lea, acest termen continuă să-i desemneze pe pictori și sculptori laolaltă cu reprezentanții celorlalte profesiuni manuale : „Plăți făcute de numitul Fastret maiștrilor pictori, cioplitori de chipuri, dulgheri și altor lucrători" [3].

În secolul al XVI-lea, cuvîntul „artisan" — împrumutat din italienescul *artigiano* — tinde să-l înlocuiască pe acela de lucrător, fără însă a duce la dispariția acestuia. Montaigne avea să scrie : „Va fi dintru început iertat unui pictor ori alt artizan... de a osîrdi spre dobîndirea de faimă prin făcăturile ce le face" [4]. Iar Henric al III-lea va elabora un statut al artizanilor și al meseriașilor" [5]. „Artizan" n-avea pe-atunci accepția paternalistă din zilele noastre. Cuvîntul artist, prezent în limbă din secolul al XIV-lea (și împrumutat din latinescul *artista*, derivat la rîndul său din *ars*), are inițial

* Prefect al Parisului, autor al lucrării *Livre des métiers*, o culegere de regulamente ale breslelor. (N. Tr.)

sensul de „cărturar, maestru al artei", student ori profesor de facultate. În secolul al XVI-lea el evoluează însă, desemnîndu-i şi pe cei care se îndeletnicesc cu chimia. Marele chirurg Ambroise Paré scrie : „Treburi către săvîrşirea cărora năzuie toţi bunii lucrători şi artişti întru această artă" (a distilării) [6]. Nicot, celebru pentru că a introdus tutunul în Franţa, asociază şi el în dicţionarul său, alcătuit înainte de 1600, cei doi termeni : „Artizan sau artist, artifex, opifex". *

Cînd, luînd pilda italienilor, pictorii şi sculptorii francezi vor căuta să întemeieze la mijlocul secolului al XVII-lea o academie de „belle-Arte" („belle" se va scrie cu B majuscul abia mult mai tîrziu) spre a se diferenţia astfel de restul lucrătorilor manuali din domeniul Artelor mecanice şi a fi admişi în acela al Artelor universitare sau intelectuale din cadrul Artelor liberale, ei vor repudia, ca fiind nepotrivită cu demnitatea lor, denumirea de artizani, calificată într-o petiţie din 1648, drept, „mojică". André Félibien, unul dintre primii teoreticieni de artă din Franţa, însărcinat în 1668 cu publicarea faimoaselor conferinţe ale Academiei regale de pictură şi sculptură, va mai folosi încă pe alocuri în scrierile sale termenul de artizan pentru a-i desemna pe pictori şi sculptori. Roger de Piles, în schimb, pictor, colecţionar şi academician, va ignora complet această denumire în al său *Abrégé de la vie des peintres* tipărit în 1699.

Aşa stînd lucrurile, pictorii şi sculptorii vor adopta un termen mai „rafinat" care să-i desemneze : acela de artist. Va trebui să treacă însă o bună bucată de timp pentru ca noul cuvînt să pătrundă şi în limba curentă. Astfel, în ediţia din 1694 a Dicţionarului Academiei franceze, cuvin-

---

* *Qualis artifex perso !* După Suetoniu, aceasta ar fi fost ultima exclamaţie a lui Nero, înainte de a se sinucide. În traducere liberă ar însemna : „Ce mare artist piere (prin pieirea mea)". Cuvîntul *„artifex"* s-a păstrat şi în limba franceză veche. *„Opifex"* are aceeaşi origine şi formare *(opus* = lucrare, scriere şi *facere* = a face). (N. Tr.)

tele artizan şi artist păstrează încă sensul pe care-l aveau în secolul al XVI-lea.

Artizan : lucrător în domeniul Artelor mecanice, meşteşugar.

Artist : cel care lucrează în domeniul unei arte. Se spune cu precădere despre cei care săvîrşesc operaţiuni chimice.

Va fi nevoie să aşteptăm ediţia din 1762 pentru a avea, în sfîrşit, prima definiţie modernă a cuvîntului artist :

Artist : cel care lucrează într-un domeniu artistic în care geniul şi mîna trebuie să conlucreze. Un pictor sau un arhitect sînt artişti.

Dacă prima noastră temă o constituie naşterea artistului, cea de a doua este naşterea şi expansiunea religiei artei. Cuvîntul artă provine din latinescul *ars :* aria de întrebuinţare a termenului latin e însă mult mai întinsă, iar sensul său conţine o valoare afectivă mai redusă decît derivatele lui moderne. Într-o accepţie largă, „*ars*“ înseamnă modalitatea caracteristică a cuiva de a acţiona sau de a face ceva ; într-una mai restrînsă, cuvîntul desemnează o îndemînare dobîndită prin studiu ori prin practică. Însuşită prin studiu, această îndemînare are ca antonime termenii *natura* şi *ingenium :* dobîndită prin practică, este contrariul termenului de *scientia.* În cazul acesta din urmă, opoziţia implică o altă nuanţă : *ars,* noţiune mai puţin teoretică decît *scientia* este mai intim legată de persoana care o exercită ; semnificaţia sa oscilează aşadar între „manieră“ şi „talent“.

Sensul cuvîntului artă s-a modificat de-a lungul secolelor, dobîndind încetul cu încetul un caracter religios pe care-l avea în evul mediu. Astăzi cuvîntul exprimă existenţa unei noi religii occidentale : aceea a Frumosului sau a Esteticului. Această nouă religie şi-a împrumutat vocabularul de la cele tradiţionale. Pentru a ne convinge, e de ajuns să răsfoim revistele şi cărţile de artă :

François de Hérain scrie : „Pentru noi, artiştii, arta e o religie ; chiar şi acela care n-a cunoscut succesul îşi păstrează credinţa în idealul care l-a făcut creator“ [7].

Georges Mathieu : „Artistul este ales să încarneze sensibilitatea şi suferinţa lumii..." [8].

Claude Lévi-Strauss declară într-un interviu : „În fiecare joi dimineaţă cînd plecam în pelerinaj în rue de La Boétie, aşteptam ca pînzele lui Picasso să-mi dezvăluie o adevărată cunoaştere metafizică... [9]"

Claude Rivière scrie despre Fontana : „Astfel îndreptată către absolutul infinit, lumea lui Fontana devine revelaţia Mîntuirii, cea pe care ne-o vesteşte săptămîna patimilor..." [10]

Pierre Restany despre Yves Klein : „Ispita prometeică se precizează : cu riscul de a-i înfrunta pe zei, Yves Klein îl concurează pe Moise, propunîndu-ne o cosmogonie a timpurilor moderne" [11].

Pierre Cabanne despre Picasso : „Acest personaj atemporal... om al providenţei... acest demiurg... această încarnare a secolului său, implacabil în crezuri... (Trăind) în acea casă ţărănească din Mougins căreia îi zicea atît de bine *Notre-Dame de vie*" [12].

Şi, în sfîrşit, titlul unui articol despre Lapoujade : „Abstracţioniştii sînt nişte eretici".

Dacă vrem însă să definim Arta sau Frumosul, constatăm că lucrul e la fel de greu ca şi acela de a spune ce este Dumnezeu. De aceea esteticieni şi teologi dau adesea definiţii care se contrazic.

Fanatismul discipolilor artei poate merge pînă într-acolo, încît bombardarea oraşelului Guernica să nu le provoace nici un sentiment de oroare de vreme ce acest bombardament i-a oferit lui Picasso prilejul să picteze o capodoperă nemuritoare. Morţii se uită, capodoperele rămîn.

Această deificare a lui Picasso de către intelectualitatea occidentală unanimă — ea a reuşit să facă din el fiinţa cu numele cel mai bine cunoscut în lumea întreagă, mai cunoscut decît al oricărui om politic, savant sau actor — este pentru civilizaţia noastră o mărturie a declinului ei spiritual. Acest declin marchează, într-un anume sens, stadiul final al evoluţiei unei anumite societăţi in-

telectuale occidentale, ce-şi află originea în epoca Renaşterii din Italia.

Civilizaţiile viitoare se vor întreba cum de a putut societatea noastră, care a contribuit în domenii atît de numeroase la propăşirea umanităţii, să se pasioneze de probleme atît de futile ca cele ale artei, tot la fel cum ne întrebăm şi noi în ziua de azi cum de a putut civilizaţia Bizanţului în 1453 să se pasioneze de problema stabilirii sexului îngerilor. N-a rămas nimic, sau mai nimic, din poeţii Alexandriei sau ai Romei din perioada decadenţei şi nici din nenumăratele dispute scolastice dintre teologii evului mediu din perioada sa de sfîrşit. Din milioanele de cuvinte, tipărite în cărţile de artă modernă ce apar azi, nu va rămîne nimic sau mai nimic. Iar vehementele controverse ale elitelor intelectuale din perioadele de decadenţă, care par că ar vrea să repună în discuţie destinele omenirii, nu sînt altceva decît o furtună într-un pahar cu apă.

Aceste perioade de declin intelectual au o sumedenie de trăsături comune, cum ar fi apologia a tot ce-i obscur şi enigmatic, ori pasiunea pentru doctrinele mistice. La toţi, acelaşi cult al iraţionalului ; cu toţii îndrăgesc ceea ce este sentiment, sugestie, instinct primitiv. Dar şi tot ce e rafinat, preţios, rar şi artificial. Individualitatea e împinsă pînă la exces, pînă la un adevărat cult al „ego"-ului. Ceea ce caracterizează însă cel mai bine decadenţa noastră e locul acordat imaginaţiei şi inconştientului. Război logicii şi raţiunii ! Disprеţ faţă de ştiinţă şi gîndirea ştiinţifică ! În schimb, o importanţă suverană conferită problemelor de limbă ; litera şi cuvîntul primează asupra ideii, forma subordonează conţinutul.

În cartea sa, *Franţa bizantină*, apărută în 1945, Julien Benda, autorul *Trădării cărturarilor*, se dovedeşte unul dintre puţinii scriitori francezi care au cutezat să denunţe decadenţa cercurilor intelectuale din Franţa. Intelectualii nu i-au iertat niciodată judecăţile de valoare exprimate şi o anume conspiraţie a tăcerii s-a ţesut în jurul volumului său : „Prin gura marilor săi preoţi, religia

obscurului declară război fățiș comunicabilului... acest imn în care culminează de altfel toate formele de ininteligibilitate cerute de o religie a inițiaților, absența oricărui ideal moral, asociată cu o oarecare milă pentru oricine ar adopta unul... perfecțiunea formei marcînd sărăcia fondului... ura față de democrație, aderare la misticism împotriva unui regim ce se pretinde bazat pe rațiune... estetica modernă este antisocială... (ei, apologeții), își plasează dictatele la adăpostul științei, chit că în sinea lor o disprețuiesc profund" [13].

Benda s-a întrebat: „dacă cei mai mulți (dintre intelectuali) nu găsesc cumva că-i mai puțin jignitor să fie tratați drept mincinoși, falsificatori, pungași, decît drept „insensibili la artă", o atare învinuire constituind pentru ei injuria cea mai gravă. Așa cel puțin ne apare scara de valori adoptată de numeroși cărturari francezi care cereau cîndva impunitate pentru niște trădători — numai fiindcă aceștia „aveau talent" [14].

Mai recent, Jean François Revel, pedagog și licențiat în filozofie, a avut îndrăzneala să denunțe „bizantinismul" filozofilor francezi în două din lucrările sale: *La ce bun filozofii* (1957) și *Cabala cuvioșilor* (1962): „Nu mai există filozofie, ci doar scolastică... iar vremurile acestea atît de revoluționare riscă, în ceea ce privește filozofia, să producă asupra viitorilor cititori impresia pe care ne-o fac comentatorii din evul mediu care, scornind doctrine peste doctrine și convinși că descoperă într-una cîte ceva, făceau o mare risipă de ingeniozitate sterilă, comentînd printr-un verbiaj văduvit de orice sens texte de mult tălmăcite și răstălmăcite" [15].

Tot Revel a mai observat, cît se poate de judicios, că „filozofia, gata oricînd să-i batjocorească pe savanți și să rîdă de ochelarii lor de cal, s-a identificat de fapt cu apărarea religiei sau a acelor forme ale spiritului care-i pregăteau căile de acces..." [16]

În Anglia, o revistă literară atît de serioasă cum e *Times Literary Supplement*, după ce îl elogiase pe Revel și comentase bizantinismul sco-

lastic care la ora actuală stăpînește Franța, scria în numărul său din 4 mai 1962 : „Englezilor le-a trebuit multă vreme ca să-și dea seama că supremația lor economică din secolul anterior era un lucru ce aparținea trecutului. Să nădăjduim că francezii nu vor avea nevoie de un timp tot atît de îndelungat ca să poată realiza limpede faptul că, poate, nu mai sînt călăuzele intelectuale ale lumii".

În același an, un ziarist francez, aflat în trecere prin New York, descoperea cu uimire, dar și cu o oarecare iritare, faptul că intelectualii americani privesc, în prezent, cu mare condescendență cultura venită din Franța : „New York-ul și-a creat propria-i mitologie ; închis în el însuși, Greenwich village, conceput în întregime după modelul cartierelor boeme ale Parisului sau ale Londrei, își are eroii săi, bețivii săi, actorii săi, pictorii săi, poeții săi „beat" care au devenit personaje de legendă, care nu mai au nevoie de girul și nici măcar de inițierea europeană pentru a exista, pentru a se dezvolta ; acum e rîndul europenilor să-i viziteze".

Și ca și cum ar fi vrut să oficializeze această rocadă intelectuală, prea demnul jurnal financiar din City — *Financial Times* — a cărui pagină plastică este extrem de prețuită în întreaga Mare Britanie (ceea ce, în treacăt fie zis, demonstrează raporturile, devenite strînse, între Capital și Artă) — publică în august 1964 un amplu articol consacrat declinului Parisului ca centru al lumii artistice, sub următorul titlu, cules cu caractere groase :

„Parisul — capitala detronată a Artelor".

Londra și New York-ul au moștenit de la Paris religia artei și, o dată cu ea, sceptrul decadenței occidentale.

II. GIOTTO, PRIMUL PICTOR BURGHEZ

„Crezu-n pictur-a fi şi Cimabue
Stăpîn a tot, şi-n umbră e rămasă
Azi faima lui, de Giotto cel ce suie." [1] *

Prin aceste versuri, Dante, cel mai celebru scriitor al Italiei, aduce mărturia gloriei de care se bucura contemporanul său Giotto, o glorie ce va fi refuzată lui Cézanne şi Van Gogh de-a lungul întregii lor vieţi.

În 1334, municipalitatea Florenţei îl numeşte pe Giotto într-un post de mare răspundere : acela de arhitect-şef al oraşului. Cu acest prilej i se aduc asemenea onoruri, încît dictonul „nimeni nu-i profet la el în ţară" se află infirmat. Actul oficial de investitură insistă asupra dorinţei florentinilor : „ca lucrările destinate oraşului să fie făcute într-aşa fel, încît să-l cinstească pre el şi să-l înfrumuseţeze, ceea ce e cu neputinţă să se săvîrşească aşa cum se cuvine decît numai dacă vor fi conduse de un meşter cu îndemînare şi faimă mare. În lumea-ntreagă nu-i de găsit altul mai priceput într-acestea, precum şi-n multe altele, ca pictorul Giotto Bondone din Florenţa ; se cade deci a fi socotit în ţara sa ca un mare maestru şi e de trebuinţă a i se da prilejul să rămînă mai departe aci şi să osîrdească necurmat, căci mulţi vor trage foloase de pe urma gîndirii şi ştiinţei sale şi mare va fi cinstea cetăţii" [2].

După moartea pictorului, povestitorii florentini Boccaccio şi Sacchetti vor face din Giotto una

* Traducere de G. Coşbuc (N. Tr.)

din principalele personaje ale istorioarelor lor; Benvenuto da Imola, profesor la Universitatea din Padova şi comentator al lui Dante, va ţine în faţa discipolilor săi prelegeri despre viaţa pictorului; istoricul Filippo Villani (sfîrşitul sec. al XIV-lea) nu şovăie să-l aşeze pe Giotto printre figurile ilustre ale cetăţii; în sfîrşit, Petrarca lasă prin testament lui Francesco Carrara, senior de Padova, ca pe un obiect de mare preţ, o madonă „opera excelentului pictor Giotto, a cărui desăvîrşire ignoranţii n-o pot de fel pricepe, dar care stîrneşte uimirea tuturor artiştilor“ [3].

Gloria lui Giotto se păstrează intactă şi în secolul următor. Ghiberti, autorul faimoaselor uşi de bronz ale baptisteriului din Florenţa, precum şi Leonardo da Vinci îi slăvesc memoria. Pentru a-l cinsti cum se cuvine, Lorenzo Magnificul semnează, în 1490, un decret prin care-i porunceşte lui Benedetto da Maiano să sculpteze în altorelief bustul lui Giotto, destinat catedralei oraşului. La rîndul său, umanistul Angelo Poliziano e însărcinat să compună epitaful:

„Eu sînt acela prin care, pictura-apusă văzut-a din nou lumina vieţii.
Şi-a cărui mînă, iscusită a fost tot atît cît şi-uşoară;
De la canoanele artei din fire-am ştiut să nu mă abat
Şi dat nu i-a fost nimănui să picteze mai mult sau mai bine ca mine.
Sau, poate, te miră acest minunat foişor în care răsună un clopot de bronz?
Tot eu sînt cel ce l-a socotit să se înalţe pînă la stele.
Sînt eu, Giotto, în sfîrşit. Au, oare, de ce-a trebuit să spun toate cîte le-am spus?
Singur el, numele acesta, va fi cît un cîntec prelung.“ [4*]

Toate aceste laude, aduse lui Giotto de către Renaştere, posteritatea le va confirma fără excepţie.

Numeroasele istorioare, culese de către contemporani şi transmise nouă de către diverşi scriitori, ne îngăduie să conturăm caracterul lui Giotto. Temperamentul său e diametrul opus temperamentului pictorilor cu care am fost procopsiţi în ziua

* Traducere de Şt. Crudu (N. Tr.)

de azi. Giotto n-are nimic dintr-un romantic ori dintr-un boem ; nu-i un visător şi nici un dezechilibrat ; n-are de fel nevoie de psihanaliză, nu-i nici profet, nici martir şi nu trăieşte de fel în marginea societăţii ca un Gauguin.

Înainte de orice, Giotto e o fiinţă perfect echilibrată ; un realist întru totul stăpîn pe sine însuşi, care nu cunoaşte nici neliniştea, nici îndoiala, un om de acţiune care preferă viaţa activă contemplaţiei. Din multe puncte de vedere, el vesteşte raţionalismul. E partizanul raţiunii împotriva pasiunii. E, de fapt, primul pictor burghez.

Asemenea multor burghezi din acea epocă, conştienţi de fluctuaţiile monedei, Giotto îşi investeşte cîştigurile dobîndite prin organizarea industrială a atelierului său în achiziţionarea de bunuri imobiliare. Reputaţia sa de latifundiar e bine stabilită, întrucît chiar Boccaccio ne vorbeşte de „domeniul" şi „pămînturile" sale din valea rîului Mugello, aflate la cîţiva kilometri de Florenţa. Numeroasele contracte încheiate în faţa notarilor sînt grăitoare şi dovedesc că pictorul îşi consacră o parte importantă din activitatea sa fructificării capitalului. Fără încetare, el cumpără, revinde sau îşi arendează moşiile. Zestrea pe care o dă fiicelor sale e dintre cele mai frumoase.

La 14 ianuarie 1322, Giotto cumpără, de pildă, mai multe trupuri de moşie : „Pace, fiul lui Bettino da Colle, din parohia plebee a San Cassiano de Padula, cu bună ştiinţă şi din vrerea sa a vîndut, dat, înmînat şi cedat lui Giotto, fiul lui Bondone, cumpărător din parohia Santa Maria Novella, carele a dobîndit pentru el şi urmaşii săi... dintru întîi, arendarea în indiviziune a unui trup de moşie aflat la Posatoia, în parohia San Michele da Aglone... Apoi încă un trup de moşie, tot în numita Posatoia... Apoi încă un trup de moşie aflat în locul numit Quercia Unica, avînd şi doi stejari în punctul Colle..." [5].

Dintr-un alt contract aflăm că Giotto a dat în arendă „...un trup de moşie cu casă, curte, grădină, vie, ocol şi pămînt de arătură... pe soroc de

un an, cu dreptul de a lua jumătate din recoltă..."[6] Din cînd în cînd se mai isca între el şi careva din vecini, signor Grimaldus bunăoară, cîte un proces din pricina „...unui trup de moşie aflat la Camporitondo, parohia San Michele da Aglone, despre care numitul Giotto zice că ar fi al lui..." [7] În contractul de căsătorie al Chiarei, una din fiicele lui Giotto, cu Zuccherino, sînt enumerate toate moşiile pe care pictorul le dă drept zestre fetei. Să fi fost acesta motivul care l-a îndemnat pe logodnic s-o ceară pe Chiara de soţie ? Căci dacă e să dăm crezare mărturiei contemporanilor, familiei lui Giotto i se dusese duhul de cît erau toţi de urîţi. În comentariul său asupra lui Dante, Benvenuto da Imola povesteşte cum întîlnindu-l o dată pe Giotto care picta o capelă la Padova, autorul *Divinei Comedii* se extazia în faţa picturii acestuia cînd se ivi unul din fiii lui Giotto, pocit din cale-afară. Surprins de această urîţenie, Dante nu se poate stăpîni de a-i zice pictorului : „Cum se face că vă reuşesc atît de bine figurile pictate şi atît de prost cele adevărate ?" La care Giotto răspunse : „Simplu : pe unele le fac ziua, pe celelalte noaptea".

Pămîntul nu-i singura sursă de cîştig pentru Giotto. Alte documente ne dezvăluie participarea lui la diverse operaţiuni financiare. Garantează, de pildă, un împrumut. Se pare că face şi pe cămătarul. În 1314, tocmeşte şase jurişti ca să-i urmărească pe amărîţii care nu-i putuseră restitui datoriile la timp. Orice afacere e bună pentru el [8].

4 septembrie 1312 : „Giotto, pictor din parohia Santa Maria Novella, închiriază în profitul său şi al urmaşilor săi lui Bartolo Rinucci din parohia Santa Trinità, pentru următoarele şase luni, un război de fabricaţie străină, preţuit prin bună înţelegere la zece livre socotite în florini mici, în schimbul unei chirii lunare de douăzeci de bani de cinci, socotiţi în florini mici" [9].

Dinamismul debordant al lui Giotto reflectă dinamismul marii burghezii florentine care descoperă în el omul ce-i va sluji cel mai bine interesele. Anii în care s-a desfăşurat activitatea lui Giotto sînt

aceiaşi cu anii de maximă activitate ai Cetăţii. Avea aproximativ douăzeci şi şase de ani în 1293, anul cînd marea burghezie dobîndeşte definitiv puterea şi moare în 1336, exact în ajunul marilor crahuri bancare, crahuri ce vor suna prohodul hegemoniei financiare a Florenţei.

Anul 1293 e important pentru că el marchează degringolada definitivă a nobleţei florentine şi trecerea pe prim plan a unei societăţi bazate pe bani şi-n care rolul bancherilor e predominant. Considerat sub acest unghi, putem spune că el constituie o dată în istoria capitalismului. Bancherii florentini pentru care lucrează Giotto sînt bancherii Europei : ei au sucursale în toate ţările, ei îi finanţează pe regi. Principii recurg într-una la aceşti florentini, a căror pricepere în afaceri o cunosc, ca să le administreze finanţele şi să le reprezinte interesele.

Tot florentinii finanţează şi curtea romană. Cu prilejul jubileului din 1300, papa Bonifaciu al VIII-lea, înconjurat de ambasadele venite din toate colţurile creştinătăţii, exclamă văzîndu-i apropiindu-se pe cei din Florenţa :„Ce cetate între cetăţi e această Florenţa ! Nu-s oare florentinii cei care ne hrănesc, ne administrează şi ne conduc curtea ? Ba s-ar părea că guvernează lumea întreagă, de vreme ce toţi ambasadorii pe care ni i-au trimis, în vremea din urmă, regii, baronii şi obştiile au fost florentini. Ei sînt, într-adevăr, al cincilea element al lumii“ [10].

Acest răsunător omagiu public adus florentinilor atestă că biserica este acum legată în mod inextricabil de societatea monetară burgheză. Biserica secolului al XIV-lea nu poate adopta, fără ca, implicit, să se autocondamne, ideile revoluţionare ale Sfîntului Francisc din Assisi, care în primul pătrar al veacului al XIII-lea propovăduise sărăcia absolută şi pentru care orice fel de proprietate reprezenta un fel de obstacol în calea fericirii şi a fraternităţii. În disputa franciscană care-i opusese pe „spirituali“, credincioşi spiritului de paupertate propovăduit de fondatorul ordinului şi „conventualii“, partizanii unui compromis între sărăcie şi

proprietate, curtea romană va lua, evident, partea acestora din urmă.

Prin mijlocirea lui Giovanni di Muro, general al Ordinului, papalitatea apelează la Giotto, solicitîndu-l să picteze bazilica din Assisi cu scene înfăţişînd viaţa Sfîntului Francisc. O face încredinţată firește că pictorul va executa comanda în spiritul „conventual". Giotto va porni la realizarea acestei opere cu geniul care-l caracterizează. Pentru milioane de oameni din întreaga lume, Giotto este pictorul venerat şi credincios al săracului din Assisi. Probabil însă că Sfîntul Francisc s-a răsucit de groază în mormînt, trădat şi batjocorit de Giotto, acest reprezentant detestat al lumii banilor, lume împotriva căreia el luptase pînă la secarea tuturor forţelor sale. Şi dacă ar fi fost în puterile sale, Sfîntul Francisc ar fi răzuit frescele şi ar fi dărîmat bazilica.

Fidel directivelor sugerate de Roma, Giotto îl reprezintă pe Sfîntul Francisc acţionînd într-un desăvîrşit acord cu papalitatea. El îl plasează în mijlocul marii burghezii şi nu a sărăcimii, el îl pictează sănătos şi rumen, în timp ce noi ştim că privaţiunile pe care şi le impusese îl făcuseră scheletic şi bolnav. El mistifică pînă şi decorul, împopoţonînd micuţa biserica a Sfintei Clara — pe care o cunoaşte prea bine — cu o luxoasă faţadă de marmură.

Într-unul din cîntece, Giotto ne mărturiseşte, de altfel, gîndurile sale în legătură cu sărăcia. Sînt amare, aceste gînduri. După părerea lui, sărăcia involuntară „...care vine împotriva voiei noastre, e fără doar şi poate durerea ; ea duce spre păcat, făcîndu-i adesea pe judecători să judece strîmb, pe fată şi femeie lipsindu-le de cinste şi zămislind hoţie, zurbă şi ticăloşie".

Sărăcia voluntară e doar ipocrizie : „Vedem adesea, cu proprii noştri ochi, cum cel ce laudă mai abitir viaţa în sărăcie nu-şi află pacea şi-ntruna se frămîntă şi cată cum ar putea scăpa de ea" [11].

Cetatea Florenţei, condusă de principalele familii burgheze, nici n-ar putea găsi pictor mai de-

votat cauzei ei ca Giotto, autorul poemului împotriva sărăciei, om de afaceri și cămătar. Una din comenzile ce i se fac e o amplă alegorie — gen pe atunci la modă — destinată sălii celei mari a palatului del Podestà. E vorba de *Comuna furată*, furată, evident, de celelalte clase sociale.

În epoca aceea, pictura reprezenta un mijloc de acțiune psihologică și politică. Cei ce tulbură ordinea burgheză, cei ce nu-s cinstiți în treburile negustorești, ori cei ce dau faliment sînt înfățișați în posturi infamante, cu juvățul de gît, pe pereții palatului del Podestà sau pe zidurile orașului. În ultimul deceniu al secolului al XIII-lea, obiectul unei asemenea picturi infamante fusese un nobil ce jefuise un negustor aflat în trecere prin teritoriul Republicii florentine.

Din motive de oportunitate politică, familia Bardi, bancheri la curtea din Roma, îi comandă lui Giotto o viață a Sfîntului Francisc — temă îndrăgită de papalitate — destinată să împodobească zidurile capelei lor de la biserica Santa Croce. Aceste fresce reprezentau pe atunci un element de prestigiu social, comparabil cu marile colecții particulare de pictură din veacul al XX-lea. Peruzzi, Guigni, Toringhi-Spinelli, familii care prin activitatea lor fac din Florența cetatea cea mai puternică a Europei, îi comandă la rîndul lor să le picteze capela de la Santa Croce.

Pentru a reintra în posesia bunurilor tatălui său, locuitorul cel mai bogat din Padova, excomunicat de biserică pentru cămătărie, Enrico Scrovegni e obligat, ca pe lîngă alte penitențe, să construiască o biserică ce urmează a fi cunoscută sub denumirea de *Cappela Arena* de la Padova. În acest scop, îl invită pe Giotto să-l ajute să-și „reabiliteze" familia. Pictorul sosește în grabă mare, urmînd să realizeze aici una din cele mai remarcabile capodopere ale sale.

În loc să picteze pe peretele principal din fund pe Enrico, oferind cu umilință Fecioarei capela, drept ispășire a greșelilor comise de familie, Giotto ia hotărîrea revoluționară și aproape blasfematorie de a-l înfățișa pe Enrico la fel de înalt ca

și Fecioara, lucru potrivnic tradiției, întrucît Fecioara trebuia întodeauna să fie mai mare decît un muritor de rînd. Așa stînd lucrurile, Giotto nu numai că a „reabilitat" familia Scrovegni, dar a și glorificat-o. În fresca asta, el și-a pus tot sufletul, răzbunînd astfel un confrate întru cămătărie care avusese nenorocul să fie prins și excomunicat...

Pictorii din această epocă participă la viața politică unde pot juca un rol activ. Cu cîțiva ani înainte ca Giotto să fie oficial numit pictor al curții lui Roberto di Napoli, acest rege, a cărui legitimitate era pe atunci discutată, face presiuni asupra papei Ioan al XXII-lea ca acesta să-l canonizeze pe fratele său, Louis de Toulouse. În 1317, obținînd cîștig de cauză, Roberto di Napoli apelează la Simone Martini și-i comandă să-l înfățișeze încoronat de sfîntul său frățior. În felul acesta, în ochii tuturor, însuși cerul îl legitimează pe regele uzurpator. Acest tablou, care pentru istoricii de artă ridică înainte de orice o serie de probleme de formă, avea pentru contemporani o semnificație politică precisă. Roberto di Napoli făcuse „artă dirijată".

Biserica face și ea „artă dirijată". Pictura este pentru ea un mijloc de acțiune. În lupta politică dintre papalitate și imperiu, unul din apărătorii acestuia, Alexandru de Roes, vrînd să exprime ideea că imperiul trebuie să fie alături de papalitate în opera de guvernare spirituală a omenirii, scrie: „Așa cum vulturul nu poate zbura cu o singură aripă, tot astfel nici corabia apostolilor nu poate fi condusă cu o singură vîslă prin vîltorile acestui veac" [12].

În 1298, drept răspuns la sfidarea adresată puterii sale și pentru ca nimeni să nu poată ignora hotărîrea papalității de a-și împlini singură menirea de conducătoare a lumii, Bonifaciu al VIII-lea îi comandă lui Giotto să reprezinte, într-un uriaș mozaic destinat catedralei Sfîntul Petru din Roma, corabia apostolilor surprinsă de furtună, avîndu-l pe Hristos de cîrmaci și condusă cu o *singură* vîslă de Sfîntul Petru.

Asupra credincioșilor, acest mozaic face o impresie covîrșitoare. Cînd Caterina de Siena se apropie de piciorul mozaicului — asta se întîmpla pe vremea exilului papilor la Avignon — „gîndul că ei, și numai ei, îi revine îndatorirea de a ține greaua vîslă a corăbiei Bisericii făcu să i se nască în mădulare niște tremurături, ce nu mai aveau s-o părăsească".

În evul mediu, imaginea fixă are aceeași putere evocatoare, pe care o au în zilele noastre filmul și televiziunea. Mulțimea e întotdeauna fascinată de realism. Pînă la apariția lui Giotto, realismul sculpturii prima asupra picturii. Ceea ce i-a vrăjit pe contemporanii săi și a făcut, indiscutabil, gloria lui Giotto, a fost tocmai realismul său „fotografic". Toate mărturiile concordă : ai zice că ceea ce vezi e însăși realitatea. Această căutare a „realității fotografice" va fi una din principalele ambiții ale pictorilor aparținînd civilizației noastre, pînă în 1839, cînd Daguerre comercializează fotografia. Din momentul acela pictorii vor trebui să-și reorienteze pictura. Impresioniștii și Cézanne vor ști să tragă din această descoperire concluziile de rigoare și vor crea pictura non-fotografică, care va duce, prin cubism, la arta abstractă și non-figurativă.

Cronicarul Giovanni Villani scrie că Giotto „a știut mai bine ca oricine să reproducă după natură chipurile și gesturile" [13]. Iar Boccaccio zice : „Giotto a fost înzestrat cu un har atît de minunat, că nu era nimic în natură — ce prin rotirea neîntreruptă a aștrilor, e mama și zămislitoarea tuturor lucrurilor — pe care el cu penelul ori cu cuțitul să nu le poată reproduce cu o asemănare atît de desăvîrșită, încît s-ar fi putut spune că e însăși natura, și nu copia ei ; și într-atît de mare îi era măiestria, încît adesea lucrurile create de el amăgeau simțurile oamenilor făcîndu-i să ia drept adevărate și vii cele zugrăvite" [14].

Acest ultim text scoate în evidență admirația pe care o stîrnea în rîndurile publicului din secolul al XIV-lea cercetările lui Giotto în materie de perspectivă. El pictează cornișe false ce par

adevărate. Tot el e primul care realizează o aplicație riguroasă a perspectivei geometrice bazată pe convergența liniilor spre un punct de fugă unic. În acest domeniu, e precursorul marilor pictori din secolul următor : Uccello, Piero della Francesca și Mantegna.

Giotto pictează portrete de asemenea foarte lăudate pentru marea lor asemănare cu originalul. Filippo Villani (nepotul lui Giovanni) scria : „Personajele lui reproduc într-o asemenea măsură trăsăturile din realitate, încît ele par că trăiesc și respiră ; atitudinile și gesturile lor sînt atît de caracteristice, încît ai zice că plîng, se veselesc, săvîrșesc tot soiul de acte, spre marea desfătare a celor care le privesc și care laudă geniul și mîna pictorului“ [15].

La Padova, Giotto îl pictează pe Enrico Scrovegni ; la Florența face portretul familiei Peruzzi. La Roma, Bonifaciu al VIII-lea, care avea mania portretelor și le impunea pe ale sale orașelor cucerite ca să-și afirme autoritatea, îi cere lui Giotto să-l picteze binecuvîntînd mulțimea. De altfel, nevoia asta a lui Bonifaciu al VIII-lea de a fi mereu zugrăvit le-a dat adversarilor săi prilejul să-l învinuiască de idolatrie. Dante, care-l azvîrle în Infern, îi strigă : „Nu-i nici o deosebire între tine și idolatri“ [16].

Portretul lui Dante aflat în capela palatului del Podestà din Florența a fost realizat mai tîrziu. Poetul care, în lupta dintre imperiu și papalitate, se raliase celui dintîi, ar fi refuzat probabil să pozeze pictorului care slujise o viață întreagă teocrația romană și pe aliații ei. Nu se poate să nu-l fi contrariat, și încă serios, oricare dintre operele lui Giotto, fie că era vorba de *Corabia apostolilor*, de portretul lui Bonifaciu al VIII-lea — pe care și Dante îl acuza de simonie — sau de frescele de la Assisi. De altfel, Dante insistase întotdeauna asupra importanței fundamentale a sărăciei...

Și-atunci, cum poate fi împăcat acest deziderat politic cu cele trei versuri ale aceluiași Dante,

versuri care par a fi un imn închinat gloriei pictorului ?

„Crezu-n pictur-a fi şi Cimabue
Stăpîn a tot, şi-n umbră e rămasă
Azi faima lui, de Giotto cel ce suie."

Puţini dintre istorici şi-au dat osteneala să studieze contextul : aceste versuri se găsesc în capitolul din *Divina Comedia* consacrat trufaşilor, capitol în care Dante nu exaltă cîtuşi de puţin gloria pictorilor despre care vorbeşte, ci, dimpotrivă, observă cît este ea de efemeră şi cît de repede e umbrită de apariţia unor noi mode :

„Faima lumească nu-i decît pală de vînt
Ce azi vine de-aci, iar mîine din colo
Şi-şi schimbă numele căci schimbătoare-i şi suflarea" [17].

Şi Dante denunţă în mod public un asemenea succes, socotindu-l un fel de aroganţă şi de orgoliu.

Obîrşia separă şi ea pe pictorul de origine modestă de poetul născut dintr-o veche familie florentină. Instrucţiunea constituie de asemeni un obstacol în calea înţelegerii dintre ei. Giotto, care nu făcuse decît studii sumare, primise, fără doar şi poate, instrucţiunea pe care o primiseră şi ceilalţi pictori şi lucrători manuali, aceea, primară, a Artelor mecanice. Dante căpătase instrucţiunea universitară a Artelor liberale.

Scrierile lui Dante dezvăluie dispreţul intelectualului titrat pentru lucrătorii manuali şi pentru cei care n-au urmat studiile superioare ; un dispreţ similar pentru cei care nu-s din aceeaşi castă îl întîlnim astăzi la universitarii noştri occidentali !

În ciuda părerilor lui Dante, notorietatea pictorului a continuat să crească şi după moartea Poetului, survenită în 1321. După ce fusese ales, în 1330, „curtean" al regelui Neapolului, e numit, în 1334, înalt dregător al Florenţei şi moare la 8 ianuarie 1336, „înmormîntat la Santa Reparata (catedrala) cu mari onoruri".

Moartea lui Giotto precede cu puţin prima criză a capitalismului european. În 1339, sucursalele de la Londra ale Băncilor Pardi şi Peruzzi

(comanditarii lui Giotto pentru lucrarea de la Santa Croce) dau faliment din pricină că regele Angliei refuză să-şi plătească datoriile care se ridicau la suma de 1.365.000 florini. Prăbuşirea lor atrage după sine, în 1343 şi 1346, prăbuşirea centralelor respective. Aceste falimente au rămas atît de vii în memoria naţiunii, încît se pare că în timpul celui de al doilea război mondial, guvernul italian ar fi pretins Angliei rambursarea datoriei şi achitarea dobînzilor aferente! Aceste crahuri financiare aruncă Florenţa într-o criză economică fără precedent. Marea burghezie se vede nevoită să împartă puterea cu burghezia mijlocie, cu mica burghezie, ba chiar şi cu proletariatul, în urma răscoalei *ciompi*-lor din 1378. Abia în 1393 ea va redeveni singura deţinătoare a puterii.

Majoritatea istoricilor de artă deplîng faptul că în această perioadă urmaşii lui Giotto nu s-au străduit de fel să-i continuie studiile începute. Ei constată, de pildă, că nici un pictor n-a mai îndrăznit să reprezinte un ctitor la aceleaşi dimensiuni cu personajul religios. Faptele acestea demonstrează limpede frîna pe care criza economică a pus-o raţionalismului şi încrederii pe care burghezia o avea în ea însăşi.

De altfel, dacă Giotto ar mai fi trăit cîtva timp, nici el n-ar mai fi pictat ca Giotto.

III. CĂTRE ARTELE LIBERALE

Cennino Cennini, autor al unui celebru tratat despre pictură elaborat la Florenţa în primul pătrar al veacului al XV-lea, confirmă ascendentul pe care-l avusese Giotto asupra urmaşilor săi, evident însă fără să sesizeze cauzele economice şi psihologice care favorizează formarea personalităţii acestui pictor: „Giotto a transformat arta picturii: el a condus-o de la forma greacă la forma latină modernă. El posedă arta cea mai completă, pe care nimeni după el n-a avut-o în stăpînirea sa“ [1].

Cennino Cennini ni se prezintă astfel: „Eu, Cennino, fiul lui Andrea Cennini, născut la Colle di Valdesa, am fost iniţiat timp de doisprezece ani în secretele artei de către maestrul meu Agnolo de Florenţa, fiul lui Taddeo. Iar el a deprins arta de la Taddeo, tatăl său. Taddeo a fost botezat de Giotto, care l-a ţinut pe lîngă el ca ucenic douăzeci şi patru de ani... Spre folosinţa tuturor celor ce vor să ajungă la această artă, voi aşterne în scris tot ce m-a învăţat maestrul meu Agnolo şi ceea ce am încercat şi verificat cu propria-mi mînă“ [2].

Interesul pe care-l prezintă acest tratat constă în faptul că el ne dezvăluie nivelul culturii şi al cunoştinţelor pictorilor din acea vreme, îngăduindu-ne astfel să măsurăm prăpastia care despărţise pe un Dante de un Giotto.

Tonul acestui tratat e asemănător cu acela al unui alt op, mai vechi cu trei secole, atribuit călugărului Teofil. Şi unul şi celălalt au ca punct comun că încep prin a povesti cum a fost creată lumea.

După ce descrie în mod amănunţit procesele de fabricare ale culorilor, cleiurilor, pensulelor din păr de veveriţă sau de porc alb, procesul de pregătirea pereţilor pentru frescă, Cennini expune maniera de a picta, de a distribui lumina în pasaje deschise şi întunecate, arată cum trebuie colorată o faţă a unui tînăr şi cea a unui bătrîn. Aceste cunoştinţe tehnice erau transmise în ateliere din generaţie în generaţie.

Capitolul 70 (tratatul conţine 189 de capitole) este consacrat proporţiilor corpului omenesc, mai exact ale corpului bărbătesc, căci despre cel femeiesc Cennini scrie: „Nu voi spune nimic, ea n-are nici o măsură desăvîrşită". „Bărbatul este în înălţime, ceea ce e în lăţime cînd ţine braţele întinse. Braţul cu mîna împreună ajung pînă la jumătatea coapsei. Capul intră de opt ori şi două treimi dintr-a noua în înălţimea bărbatului. Bărbatul are în partea stîngă o coastă mai puţin decît femeia" [3].

Proporţiile (evident inexacte) sînt chiar cele date de Giotto, iar pictorii care i-au urmat nu şi-au mai dat osteneala să-i verifice indicaţiile. Nu-i mai puţin adevărat însă, şi asta o spunem întru apărarea lor, că etapa istorică scursă, care văzuse eclipsa vremelnică a marii burghezii raţionaliste, n-a fost propice cercetărilor. Iar afirmaţia potrivit căreia bărbatul ar avea o coastă mai puţin decît femeia arată clar că pictorii nu începuseră încă să practice autopsia.

Tratatul lui Cennini este o lucrare tehnică, necomportînd nici un fel de observaţii teoretice ori ştiinţifice; nu există nicăieri vreo aluzie la problemele opticii sau ale perspectivei. Matematica e şi ea absentă din acest manual. Faptul nu trebuie să surprindă însă pe nimeni, tratatul fiind opera tipică a unui om crescut în spiritul Artelor mecanice.

Formaţia intelectuală a lui Cennini, a lui Giotto ca şi a altor pictori, este formaţia tuturor celor care practică o muncă manuală, fie că-i vorba de cioplitor de piatră, de fierar, de olar ori de ţesător. Într-adevăr, formaţia intelectuală pe care o dădeau Artele mecanice era opusă celei universitare a Artelor liberale, teoretică şi abstractă, rezervată, de altminteri, dat fiind costul ei ridicat, claselor privilegiate ale societăţii.

Poporul de jos, ţăranii, muncitorii, micii meşteşugari ale căror posibilităţi financiare sînt limitate, n-au decît o singură posibilitate : aceea de a-şi plasa copiii, de îndată ce împlinesc vîrsta de zece ani, ca ucenici prin diverse ateliere. Aici, ei vor învăţa, în funcţie de meseria aleasă, scrisul şi cititul în limba vulgară, iar uneori şi cîteva rudimente de geometrie ori aritmetică aplicată.

Pe de altă parte ei sînt supuşi corporaţiilor care reglementează ucenicia. De la Cennini aflăm că a stat treisprezece ani în serviciul unui meşter : „Şi iată, spre ştiinţa ta timpul de care ai nevoie ca să deprinzi meşteşugul. Îţi trebuie mai întîi un an ca să înveţi desenul elementar pe care-l faci pe tăbliţe. Apoi vor fi necesari şase ani ca să stai cu meşterul tău în atelier, să cunoşti în amănunt toate ramurile ce ţin de arta noastră ; vei începe prin a pisa culorile, apoi prin a fierbe cleiurile, a frămînta pasta, prin a ajuta la prepararea panourilor, a le şlefui şi a le da strălucire, prin a pune aurul şi a deprinde bine cum se face grenul. Şi încă alţi şase ani îţi trebuie ca să studiezi culoarea, să împodobeşti cu mordant, să faci draperii de aur şi să pătrunzi bine meşteşugul frescei, desenînd într-una, nelăsînd desenul nici în zi de sărbătoare, nici în cea de lucru“ [4].

Corporaţiile nu reglementează numai ucenicia şi fabricarea diverselor obiecte ; ele controlează de asemenea şi deplasările lucrătorilor breslaşi în afara zidurilor cetăţii şi interzic străinilor să lucreze în oraş. Cei ce se izbesc într-una de aceste interdicţii sînt mai ales pictorii şi sculptorii.

Deosebirea dintre Artele mecanice, implicînd o muncă fizică şi avînd ca obiect elemente mate-

riale pe care trebuie să le modeleze ori să le transforme, şi Artele liberale intens intelectualizate, axate pe gîndire şi operînd asupra unor concepte pure, reprezintă o moştenire a antichităţii.

În evul mediu şi în timpul Renaşterii, studierea Artelor liberale se făcea la Facultatea de arte, unde se dobîndeau diplomele de absolvent, iar apoi de maestru al artei. Posesorul acestor titluri putea să se înscrie apoi la Facultăţile superioare, aceea de drept canonic şi de teologie.

Prin cuvîntul „artă" sînt desemnate, în evul mediu, Artele liberale. Ele sînt în număr de şapte şi se subdivid în două grupe. În cadrul Triviumului sînt predate gramatica, retorica şi dialectica ; în Quadrivium — aritmetica, geometria, astronomia şi muzica. E de remarcat că singura care mai figurează şi astăzi în nomenclatura artistică e muzica ; dar şi aceasta considerată ca o ştiinţă a muzicii, putînd deci sta alături de ştiinţele speculative. Muzica este stăpîna împărăţiei imateriale a sunetelor. Sfîntul Augustin o consideră drept o disciplină matematică. Tratatul său intitulat *De musica* este un tratat de ritmică. Pe scara valorilor, muzicianul care „cunoaşte" teoria muzicală se află pe o treaptă superioară faţă de instrumentistul care o traduce în sunete.

În Quadrivium se acordă o importanţă considerabilă matematicilor ; cînd ambiţia de a se apropia de Artele liberale va începe să-i stăpînească pe pictori şi pe sculptori, aceştia se vor strădui să demonstreze că arta lor necesită cunoaşterea teoretică a matematicilor.

Ghiberti, autorul celebrelor porţi de bronz ale baptisteriului din Florenţa, este primul dintre pictori sau sculptori care a izbutit să lupte cu eficacitate pentru a atinge nivelul Artelor liberale. Epoca era de altminteri propice acestei apropieri. Născut în 1378, anul răscoalei Ciompi-lor, Ghiberti are vîrsta de cincisprezece ani în momentul în care marea burghezie a Florenţei redobîndeşte în mod definitiv puterea. De acum încolo, această burghezie nu se va mai teme nici de nobilime, nici de clasele inferioare. Ea nu mai posedă dina-

mismul unei clase ascendente, iar progenitura ei se naşte indiferentă sau chiar ostilă faţă de negoţ şi finanţe, preocupările ei fiind de acum înainte de natură literară. Aceşti oameni de litere sau eruditi sînt umaniştii Renaşterii, sînt pasionaţii antichităţii. Mulţumită averii părinţilor, ei se consacră cercetărilor, intră în posesia diverselor scrieri aparţinînd autorilor greci sau romani, le traduc personal sau pun să fie traduse şi alcătuiesc astfel biblioteci de savanţi, cărora li se adaugă şi colecţii de obiecte antice.

Ghiberti va fi sculptorul acestei mari burghezii, aşa precum Giotto a fost pictorul celei din primele trei decenii ale veacului al XIV-lea. Şi tot asemenea lui Giotto el va şti să-şi conducă afacerile : foile anuale de impozit ne dezvăluie cum îi sporea averea şi cum era ea rostuită. Asemănarea se opreşte însă aici, deoarece în contact cu această burghezie umanistă, Ghiberti simte într-însul o o vocaţie de intelectual. Comenzile primite îi prilejuiesc contacte personale cu diverşi umanişti ca Leon Battista Alberti, sau Niccoli Niccolo care-i permit accesul la bibliotecile lor. Aici, el ia cunoştinţă de scrierile autorilor antici, îndeosebi Vitruviu şi Pliniu, autori care-l vor influenţa puternic, aşa cum îl influenţează de altfel şi o seamă de alte personalităţi ale Renaşterii, dornice să afle amănunte despre problemele pictorului, sculptorului şi ale arhitectului din antichitate.

Vitruviu, arhitect roman din secolul lui August şi om al Artelor mecanice, este autorul unui tratat de arhitectură în zece volume, tratatul reprezentînd suma cunoştinţelor unui arhitect din acea epocă. În lucrarea respectivă, Vitruviu se adresează oamenilor de litere (într-o măsură cel puţin egală, dacă nu chiar mai mare decît arhitecţilor), căci ceea ce doreşte el este să demonstreze celor dintîi că arhitectul este demn de Artele liberale. Ca să-şi poată îndeplini misiunea, un arhitect trebuie să primească o instrucţiune liberală : „E nevoie ca el să fie un literat, să ştie să deseneze, să cunoască geometria şi să nu ignore optica ;

trebuie ca el să fi învăţat aritmetica şi să se fi hrănit din lectura istoriei ; mai trebuie să fi studiat cu atenţie filozofia, să cunoască muzica, să aibă o spoială de învăţătură în domeniul medicinii, al jurisprudenţei, al astrologiei şi în acela al mişcării astrelor" [5].

Mai departe, în strădania sa de a-l înălţa pe arhitect pe culmile Artelor liberale, Vitruviu se trudeşte să demonstreze că arhitectul e un personaj dezinteresat ; asta, pentru că literaţii reproşau celor care se îndeletniceau cu Artele mecanice că muncesc pentru o simbrie. „Dimpotrivă, o Cezar, eu unul nu m-am căznit niciodată să dobîndesc bani de pe urma artei mele, ci am fost de părere că trebuie să năzuim către o îndestulare cumpătată, păstrîndu-ne bunul renume, decît să alergăm după îmbelşugare, dar pătîndu-ne cinstea" [6].

Pliniu cel Bătrîn, căzut victimă setei sale de cunoaştere (vrusese să observe prea de aproape erupţia Vezuviului care în anul 79 înghiţise localităţile Herculanum şi Pompei), autorul *Istoriei naturale,* o adevărată enciclopedie şi sursă a cunoştinţelor noastre despre pictorii şi sculptorii antichităţii, relatează cîteva istorioare în legătură cu dezinteresarea materială a pictorilor. Una dintre ele este aceea a lui Zeuxis, care la sfîrşitul vieţii îşi dăruieşte tablourile zicînd despre ele că „n-au nici o valoare".

Într-o alta e vorba de Apelles care îndrăzneşte să-i atragă atenţia lui Alexandru cel Mare, aflat în atelierul său şi lansat într-o dizertaţie, că „ucenicii care pisează culorile îşi bat joc de tine" [7], fapt care ar trebui să dea impresia că pictorii şi sculptorii se bucurau de o consideraţie excepţională pe timpul antichităţii greco-romane. Nici pomeneală ! Ei nu sînt altceva decît nişte lucrători manuali, nişte lucrători cu simbrie. Slujind gustul pentru lux al potentaţilor zilei, ei păcătuiesc împotriva moralei civice. Aprecierea operei nu înseamnă cîtuşi de puţin aprecierea autorului. „Admirăm lucrarea, dar îl dispreţuim pe lucrător", declară Seneca şi Plutarh. Aşa stînd lucrurile, istorioarele pe seama pictorilor sînt adesea îndoiel-

nice. Ele au fost înfrumusețate și colportate chiar de pictorii înșăși dornici să dea un plus de strălucire meseriei lor. Sub acest aspect, arhivele (cum ar fi, de pildă, cărțile de conturi ale Erechteionului* pe perioada 409-407) vorbesc cum nu se poate mai limpede : pictorii sînt plătiți la bucată sau cu piciorul ** și nimic nu-i deosebește de lucrătorii care înalță schelele.

„Unui pictor pentru zugrăvirea a patrusprezece casete pe tavan și pe grinzi, de deasupra chipului... a 4 drahme bucata.

Pictorilor care lucrează în encaustică pentru zugrăvirea ciubucului de deasupra epistilului superior... a 5 oboli piciorul.

Lui Manis din Kollytes, pentru așezarea înăuntru (templului) sub plafon a unei binale ca să slujească pictorilor ce lucrau în tehnica encausticii... o drahmă și 3 oboli [8]."

Cît privește sculptorii, aceștia sînt plătiți nediferențiat cu 60 de drahme, fie că fac un om, fie că fac un cal.

Ca să-și susțină teza cum că pictura s-ar fi bucurat de o mare considerație în antichitatea greacă, Pliniu se lasă furat de o imaginație debordantă : „De atunci ea (adică pictura) n-a încetat să se afle în mare cinstire, deoarece s-au îndeletnicit cu ea nu numai oameni de bună familie, ci și unii de rang înalt, iar sclavilor le-a fost cu desăvîrșire oprită. Astfel, nici o lucrare de pictură ori de gravură nu-i datorită unei mîini de sclav"[9].

Aceste afirmații sînt infirmate pe loc de conturile Erechteionului. Marie Delcourt, care l-a studiat, scrie în lucrarea sa, *Périclès :* „Din cei 71 de antreprenori și lucrători al căror statut politic îl cunoaștem, atenienii sînt în număr de 20, deci nici măcar o treime ; nici unul dintre ei nu se ocupă cu cioplitul pietrei, muncă grosolană și

---

* Templu închinat Atenei și lui Poseidon, înălțat pe Acropole și considerat ca o capodoperă a stilului ionic. (N. Tr.)

** Luat ca unitate de măsură. Să nu uităm că pictura din acea vreme era în majoritatea cazurilor murală. (N. Tr.)

obositoare... argintarul și pictorul sînt venetici ori sclavi, precum și 9 din cei 10 lucrători în stuc și 5 din cei 8 sculptori" [10].

Denaturările lui Pliniu vor avea o serioasă influență asupra modului în care va evolua comportarea umaniștilor față de pictori și sculptori ; în *Istoria Naturală*, aceștia din urmă vor găsi o justificare a ambițiilor lor sociale și intelectuale.

Studiile lui Vitruviu și Pliniu îi arată lui Ghiberti calea de urmat : el compune o lucrare menită să-i scoată pe pictori din Artele mecanice ca să-i conducă, asemenea anticilor, spre Sfînta Sfintelor, spre Artele liberale. În 1447 Ghiberti publică *Commentarii*, titlu împrumutat de la umaniști. Această operă, fundamental deosebită de cea a lui Cennini, nu mai are nimic comun cu o lucrare tradițională a Artelor mecanice. Ea nu mai cuprinde descrierea procedeelor de fabricație, căci nu mai e vorba de un studiu tehnic, ci de o operă cu ambiții științifice.

În prima din cele trei cărți care compun *Commentarii*-le, Ghiberti povestește, inspirîndu-se din Pliniu, viața pictorilor din antichitate, pentru ca și contemporanii să se poată inspira din ea. În cartea a doua, face istoricul pictorilor italieni, înaintașii săi, comentîndu-le și discutîndu-le operele. În trecere, aduce și un omagiu lui Giotto. Apoi vorbește despre el însuși, despre viața și operele sale. E un eveniment. E prima autobiografie a unui sculptor. Autorul povestește cu de-amănuntul concursul organizat de *Arte di Calimala* pentru porțile baptisteriului și victoria repurtată asupra lui Brunelleschi, care mai tîrziu va avea gloria să construiască celebrul dom al catedralei din Florența. „Eram șase angajați în această probă ce constituia într-o mare măsură o demonstrație de artă statuară. Laurii victoriei mi-au fost atribuiți mie de toți experții, precum și de toți cei care luaseră parte la competiție. Toată lumea îmi recunoscu succesul, găsind, după o matură reflecție și examinare de către oameni pricepuți a modelelor, că i-am depășit pe ceilalți" [11].

Iar cînd Ghiberti scrie (cu cîtă vanitate !) : „puține la număr au fost acele lucruri însemnate făcute în orașul meu natal, care să nu fi fost desenate ori fasonate de mîna mea“ [12], ai putea crede că auzi vorbind un pictor ori un sculptor din secolul al XX-lea.

Cartea a treia este consacrată cunoștințelor științifice pe care trebuie să le posede un pictor, un sculptor sau un arhitect. Aici găsim considerații despre optică și perspectivă, luate de Ghiberti din lucrările lui Avicenna, Vitelius, ori Roger Bacon, precum și studii de anatomie inspirate de Averroes. Ghiberti n-a asimilat întotdeauna prea bine cele citite, dar oricum s-a distanțat considerabil de Cennini care credea că bărbatul are o coastă mai puțin decît femeia. Ghiberti discută proporțiile corpului omenesc după Vitruviu și nu după Giotto. Ele sînt mai exacte. Inspirîndu-se tot din Vitruviu, el recomandă studiul aritmeticii, al istoriei, al medicinii, al filozofiei, recomandă, cu alte cuvinte, acumularea unei adevărate culturi enciclopedice, pe care trebuie s-o dobîndească pentru a fi demn de Artele liberale.

În ascensiunea pictorilor, sculptorilor și arhitecților către Artele liberale, un umanist care-l citise pe Pliniu îndrăznește să îmbrățișeze cauza lor. Rolul său va fi determinant. Ca un literat, un exponent al Artelor liberale, un maestru al artei să devină prietenul personal al acestor oameni ai Artelor mecanice, al tuturor acestor Brunelleschi, Donatello, Lucca della Robbia și Ghiberti, iată un eveniment de mare importanță. Mai mult decît atît, acest om se ocupă el însuși de pictură și arhitectură ! Numele acestui prim aliat este Leon Battista Alberti. Descendent al unei vechi și nobile familii florentine, își face studiile la Bologna unde se instruiește în dreptul canonic. O serie de scrieri îl fac cunoscut în cercurile literare, devine celebru pentru că reușește să-i înșele pe umaniști scriind o piesă intitulată *Filodoxius* și pe care specialiștii o atribuiră autorului roman Lepidus. Mai tîrziu Alberti va scrie un monumental tratat de arhitectură în zece volume, inspirat după Vitruviu.

În 1435, Leon Battista Alberti publică la Florența un tratat de pictură scris în limba latină, iar în anul următor, o traducere în limba vulgară pentru uzul pictorilor. În cercurile umaniste lucrarea stîrnește senzație și scandal. A scrie o teorie a picturii și a sculpturii înseamnă a plasa aceste discipline pe același plan intelectual cu Artele liberale. Nicicînd unui literat nu i-ar fi dat prin minte așa ceva ! Pentru a justifica această erezie, această trădare intelectuală, L. B. Alberti insistă mai întîi asupra rolului jucat de geometrie — una din cele șapte Arte liberale — în practica picturii : „Aș vrea ca el (pictorul) să fie, pe cît posibil, savant în toate Artele liberale, dar mai ales doresc să fie priceput în geometrie. Împărtășesc părerea lui Pamfil, pictor foarte vechi și prea ilustru, care preda tinerilor nobili primele elemente ale picturii. El pretindea că nimeni nu va izbuti să devină un bun pictor dacă va ignora geometria“ [13].

Urmează așadar un lung expozeu asupra geometriei și perspectivei liniare : „Socotim că vom fi făcut un lucru bun dacă, citind cele cuprinse aici, pictorii vor înțelege pe de-a-ntregul această materie, de bună seamă greu de pătruns și despre care, după știința mea, nimeni n-a scris pînă acum nimic“[14].

Într-adevăr, pentru nivelul intelectual al pictorilor din acea vreme, geometria e tare greu de asimilat. Va fi nevoie să se scurgă pe puțin două decenii pentru ca pictorii să izbutească să traducă în imagini regulile de perspectivă descrise în tratat.

Pentru a le demonstra umaniștilor că pictorii și sculptorii contemporani trebuie tratați cu respect și de la egal la egal, Leon Battista Alberti acumulează tot soiul de probe ale respectului de care aceștia se bucurau în antichitate. Citindu-l, s-ar putea crede că toate marile personalități ale trecutului au fost pictori. Autorul ține cu tot dinadinsul să se știe că aristocrația antică nu considera de fel pictura ca o îndeletnicire dezonorantă. Sursele sale de informație le constituie, evident, Pliniu, și el se inspiră direct din pasajul citat de noi mai

înainte, cînd scrie: „... La greci, pictura se afla într-o asemenea onoare şi cinstire, încît ei dăduseră un edict prin care se interzicea sclavilor studierea ei“ [15].

S-a văzut însă ce trebuie să credem despre autenticitatea acestui edict. Aidoma lui Pliniu, L. B. Alberti lasă, la rîndul său, imaginaţia să hoinărească, sfîrşind prin a se convinge el însuşi că pictura este una din disciplinele Artelor liberale (ceea ce Pliniu nu îndrăzneşte totuşi să afirme): „Paulus Emilius şi un mare număr de cetăţeni romani îşi puseseră copiii să studieze, pe lîngă celelalte Arte liberale, şi pictura“ [16].

Importanţa atribuită de noi existenţei celor două cicluri de instruire este dezvăluită în chip dramatic de carnetele de însemnări ale lui Leonardo da Vinci. Acest personaj a fost obiectul a numeroase studii. Freud a supus chiar cîteva din operele sale examenului psihanalitic; ceea ce însă n-a fost remarcat de nimeni, e faptul că sursa celor mai intense suferinţe ale lui Da Vinci a constituit-o dispreţul manifestat de umanişti la adresa lui, aceştia din urmă considerîndu-l — şi pe bună dreptate — drept un om al Artelor mecanice. El n-a avut niciodată prilejul să studieze Artele liberale. Latina o ştia prost, iar greaca — de loc. În scrierile sale, Leonardo revine într-una asupra acestei trufaşe nesocotinţe a universitarilor. „Din pricină că nu-s literat, anumiţi înfumuraţi îşi închipuie c-ar avea dreptul să mă condamne pretextînd că nu-s umanist. Ce stirpe seacă la minte... Ei zic că dacă nu-s un învăţat nu pot să le spun ceea ce vreau să exprim“ [17].

Acestor literaţi el le contestă dreptul de a-l judeca: „Umblă plini de ei şi pompoşi, fălindu-se nu cu propriile lor opere, ci cu cele ale altora şi mi le contestă pe ale mele, mie, un inventator, şi atît de superior lor care nu-s altceva decît nişte flaşnetari şi histrioni, recitatori ai operelor altora, buni numai să fie dispreţuiţi“ [18].

Apoi, le reproşează scriitorilor de a fi exclus pictura din Artele liberale: „O, voi scriitori, aţi greşit cînd aţi lăsat-o în afara Artelor liberale“[19].

Faptul că muzica figurează printre ele îi stîrnește în schimb uimirea : „Pentru ce ai pus muzica printre Artele liberale ? Ori scoate-o de-acolo, ori pune și pictura !“[20]

Dacă pictura este o artă mecanică din pricină că e făcută cu mîna, atunci și literatura ar trebui considerată tot așa. „De ce o numiți mecanică ? Pentru că-i manuală, pentru că mîna execută ceea ce fantezia concepe ? Dar și voi, poeților, zugrăviți cu pana ceea ce vă trece prin minte [21].“

„Iar dacă spuneți că-i mecanică, fiindcă e plătită cu bani, cine greșește mai mult decît voi, dacă putem numi greșeală acest lucru ? Dacă citiți pentru școli, oare nu vă duceți acolo unde sînteți mai bine plătiți ? Faceți, oare, ceva fără să dobîndiți vreun beneficiu ? [22]“.

Dacă Leonardo da Vinci luptă energic ca să introducă pictura în sanctuarul Artelor liberale, cînd e vorba de sculptură, el nu mai consideră că ar avea și ea dreptul la această onoare. Cel vizat astfel e rivalul său Michelangelo și de-aici pornește o ceartă pe care posteritatea o va relua cu pasiune. „Sculptura nu-i o știință, ci o Artă cît se poate de mecanică, dătătoare la cel ce-o face de sudoare și oboseală trupească... ea îl umple de praf și de țăndări, făcîndu-i fața ca de cocă și toată numai pulbere de marmură de parcă-i obrazul tăvălit prin făină a vreunui ucenic-brutar. Ciuruit cum e de așchii mărunte, pare acoperit cu fulgi de zăpadă, iar veșmintele-i, murdare, sînt pline de moloz și praf de piatră“ [23].

Dimpotrivă, pictorul „...șade confortabil, în fața lucrării, îmbrăcat frumos și ține în mînă un penel ușor muiat în culori delicate. El se poate înveșmînta oricît de elegant poftește, iar locuința sa, plină de panouri încîntătoare, e frumoasă ; adesea el lucrează acompaniat de muzică, ori de lecturi din opere frumoase și variate ce sînt ascultate cu plăcere, fără a fi întrerupte de izbituri de ciocan ori de alte zgomote supărătoare“ [24].

Sub succesivele lovituri de berbece ale unor oameni ca Ghiberti, Alberti și Da Vinci, bastionul Artelor liberale începe să se fisureze încă înainte

de sfîrşitul secolului. Printr-un adevărat putch literar, umanistul neoplatonician Marsilio Ficino reformează artele ; în mod oficios, pictura şi arhitectura sînt introduse de el printre Artele liberale. Din artele tradiţionale el conservă gramatica, retorica şi muzica ; dialectica o înlocuieşte cu poezia. O dată cu pictura şi arhitectura (Ficino nu socoate că ar trebui inclusă şi sculptura), el introduce anticul cînt de liră al lui Orfeu şi suprimă, dintr-o trăsătură de condei, aritmetica, geometria şi astronomia. „...Secolul nostru, vîrsta noastră de aur au reînviat Artele liberale ce fuseseră aproape abolite, gramatica, poezia, retorica, pictura, arhitectura, muzica şi anticul cînt al lirei lui Orfeu. Şi toate acestea, aici, la Florenţa" [25]. Prin putch-ul său, Ficino a dat naştere unei asemenea confuzii în nomenclatura artelor (denumite astăzi Frumoase), încît nici măcar dicţionarele n-au ajuns să cadă la un acord în privinţa numărului şi importanţei lor relative. În dicţionarul Academiei franceze citim în dreptul cuvîntului „artă" : „Arte Frumoase sau, simplu, Arte prin excelenţă. Pictura, sculptura, arhitectura, gravura, muzica, dansul... Li se adaugă uneori elocinţa şi poezia".

Littré, în schimb, nu consideră gravura drept artă, nu are rezerve în ceea ce priveşte elocinţa şi poezia şi lasă dansul mai la o parte : „Artele Frumoase : muzica, pictura, sculptura, arhitectura, elocinţa, poezia şi, subsidiar, dansul".

În această confuzie, un lucru e cert, şi anume că arte considerate înainte vreme drept Arte mecanice şi, din această pricină dispreţuite, sînt de-aici încolo la loc de cinste.

IV. NAȘTEREA ARTISTULUI

Transformarea pictorilor și sculptorilor din simpli muritori în artiști, adică în ființe înzestrate cu puteri divine, este opera umaniștilor neoplatonicieni protejați de familia de Medici.

Începînd cu a doua treime a secolului al XV-lea, istoria Florenței se confundă cu aceea a familiei Medici. Marile familii ale Florenței, cele care-i dăduseră puterea și strălucirea, cedează frînele conducerii clanului Medici, iar acesta duce cetatea spre puterea monarhică. În familia Medici sînt cu toții niște Mecena, cei mai celebri din istorie, dar, asemenea mai tuturor celor care au practicat mecenatul, și ei o fac în detrimentul omului de rînd.

Începînd din 1434, Cosimo de'Medici începe această evoluție către puterea personală. El nu suprimă instituțiile libere, ci le alterează, le falsifică. Așa de pildă, alegerile pentru funcțiunile publice nu sînt abrogate, dar se reduc numai la simple aparențe. Cel mai bogat bancher al Europei, Cosimo de'Medici acționează prin intermediul averii sale, dar se ferește s-o etaleze în văzul tuturor. El influențează și determină opinia publică prin scriitorii pe care-i protejează. Oferă vile la Careggi sau Fiesole lui Marsilio Ficino și altor umaniști, înnoitori ai platonicismului cum ar fi Landino, Poliziano, Pico della Mirandola. La rîndul lor, aceștia îi dedică operele lor. Pe tăcute și

pe nesimțite, Cosimo de'Medici răpește Florenței libertățile de altădată.

Această evoluție către regimul personal este accelerată de nepotul său Lorenzo Magnificul, cel mai celebru din familia Medici, crescut ca un gentilom, poet, prieten cu umaniștii, și umanist el însuși. O dată cu el se șterg și aparențele regimului republican, menținute de Cosimo. Lorenzo e în relații cu toți suveranii Europei ; mai mult decît atît, el îi tratează de la egal la egal. Recepțiile sale princiare, serbările fără sfîrșit, activitatea de Mecena îl duc însă pe Magnificul de-a dreptul spre ruină. Spre nefericirea Florenței, bancherul i-a cedat locul principelui.

Ca să se salveze de faliment, Lorenzo Magnificul, „obișnuit să confunde punga sa proprie cu cea a Comunei, speculează asupra monedei, suspendă plata cupoanelor de rentă... combină și înmulțește impozitele, suprimă instituțiile de caritate, ciupește din solda mercenarilor. Dar nici acestea nu ajung, și pînă la urmă orașul este cel care dă faliment ca să împiedice de la faliment casa de'Medici. O comisie oficială formată din șaptesprezece membri reduce dobînda pe datoria publică de la 5% la 3% și de la 3% la 1 și 1/2%... tot ea alterează banii aflați în circulație, combinînd lucrurile în așa chip încît contribuabilii să plătească în monedă bună, iar Statul în monedă devalorizată. Lorenzo fu salvat, dar Florența își compromise și-și ruină creditul ; era o lovitură de pe urma căreia n-avea să se redreseze niciodată complet" [1].

Prea generoșii mecena (cum ar fi de pildă Lorenzo Magnificul), donatori și ctitori, merită din plin oprobriul întregii omeniri, pentru că actele lor au atras după sine inflația și mizeria, indiferent că au fost Faraoni, ori că s-au numit regele Solomon, împăratul Justinian, ducele de Berry, Leon al X-lea, șahul Djahan sau Ludovic al XIV-lea. I s-ar mai putea adăuga acestei liste „baronii briganzi", miliardarii americani colecționari de opere de artă și încă mulți, mulți alții !...

Dacă cei din clanul Medici sînt în bună măsură responsabilii pentru declinul economic al Florenţei şi pierderea libertăţilor, protejaţii lor, umaniştii, îşi au şi ei partea lor de răspundere în desfăşurarea acestor evenimente. Ei nu s-au opus alunecării spre despotism.

Cufundaţi în trecutul greco-latin, pe care-l regăsesc şi-l reconstituie, umaniştii ignoră lumea reală din jurul lor. Ei fug de realitate, trăind claustraţi într-un univers accesibil doar iniţiaţilor. Ei pierd contactul cu poporul şi ajung treptat să-l dispreţuiască. Lorenzo Magnificul poate să-şi clameze în voie dezgustul pentru „gloată" ; nici unul din amicii săi nu dă glas vreunui protest : „Oamenii de viţă nobilă sînt singurii care pot duce lucrurile spre perfecţiune. Geniul nu poate exista în rîndurile gloatei, care munceşte cu braţele şi n-are răgazul trebuincios pentru a-şi cultiva inteligenţa" [2].

Cel mai celebru dintre aceşti iniţiaţi, căpetenia lor, personajul ale cărui idei vor avea maximum de priză asupra posterităţii, e Marsilio Ficino, fondatorul a ceea ce — întru amintirea lui Platon — s-a numit „Academia de la Careggi". Se spune că Ficino păstra chiar o candelă permanent aprinsă în faţa bustului lui Platon. Una din ideile fundamentale ale lui Ficino, cea care influenţează cel mai mult atitudinea literaţilor faţă de pictori şi sculptori precum şi comportarea acestora din urmă faţă de ei înşişi, este ideea că omul care izbuteşte să transforme plăsmuirile materiale ale lumii — elementele, pietrele, metalele, plantele, animalele — ca şi cum toate acestea i-ar fi aservite, acest om este asemenea lui Dumnezeu.

Omul creează întocmai ca şi Dumnezeu. „Puterea omenească, scrie Ficino, este asemănătoare aproape întru totul cu natura divină : ceea ce Dumnezeu creează în lume cu gîndul, spiritul (omenesc) îl concepe înlăuntrul său prin actul intelectual, îl exprimă prin grai, îl aşterne prin scris în cărţile sale, îi dă chip prin ceea ce construieşte folosind materia existentă în lume [3]." „El (spiritul omenesc, N. Tr.) este Dumnezeul tuturor plăs-

muirilor materiale pe care le tratează, le modifică şi le transformă"[4].

Şi tot el adaugă : „Omul a observat temeinic rînduiala cerească, originea mişcării aştrilor, progresia lor, distanţa dintre ei şi acţiunea lor ; cine ar putea nega, aşadar, că omul nu posedă geniul Creatorului însuşi, şi că el nu ar fi în stare să modeleze aştrii, dacă ar găsi uneltele trebuincioase şi materia celestă ? Şi oare nu le modelează el, într-un alt chip şi dintr-o altă materie, însă conform aceloraşi principii ?" [5]

Tot în cercurile academiei de la Careggi se naşte şi ideea că inspiraţia şi geniul sînt manifestări ale harului ceresc.

Asemenea scrieri îi metamorfozează pe pictori şi sculptori în fiinţe divine. Şi iată că artistul s-a născut. Cealaltă idee fundamentală a lui Ficino e că spiritul artistului se manifestă în totalitatea lui în opera creată : „... Spiritul artistului se revelă în întregime în operele de artă care se adresează văzului şi auzului şi mult mai puţin în cele care privesc alte simţuri. Ştiinţa şi îndemînarea artistului iradiază în tablouri şi în construcţii arhitectonice ; într-însele noi putem vedea parcă aievea alcătuirea şi imaginea spiritului său, căci ele exprimă şi reflectă spiritul, tot aşa cum oglinda reflectă chipul celui care o priveşte" [6].

Această analogie cu oglinda dă naştere operei de artă. De aici încolo opera artistului va fi considerată drept oglinda unui mod personal de gîndire şi nu a unei idei superioare. Forma va tinde s-o ia înainte fondului. Ideea proprietăţii intelectuale s-a născut. Acest interes pentru opera de artă, interes ce se transformă în cult, generează o nouă religie, aceea a Artei ! Religie a formei, a stilului, a frumuseţii, a esteticii (cuvînt ce apare doar în secolul al XVIII-lea). Această religie *sui generis*, independentă faţă de Biserică, va rămîne religia unei elite intelectuale. Arta devine pentru umanişti ingredientul vieţii intelectuale şi morale. Artei i se poate consacra viaţa. Arta este o consolare, adesea un refugiu sacru, unde oamenii îşi

creează un alibi departe de tristeţile şi josniciile înconjurătoare.

Pentru umanişti, faptul că Galia a fost cucerită are mai puţină importanţă decît *Comentariile* lui Cezar. Frumuseţea acţiunii păleşte în faţa frumuseţii stilului. Următoarea istorioară reflectă această stare de spirit: un umanist aflat pe patul de moarte refuză să sărute crucifixul care i se întinde, motivînd că e urît. Crucifixul devenise operă de artă.

Aşa stînd lucrurile, opera de artă nu mai reprezintă acum o modalitate de acţiune, ci un scop în sine. Curentul „artă pentru artă", curent pe care secolul al XIX-lea îl va amplifica, a luat naştere. Cultul acesta al artei pentru artă numără şi astăzi numeroşi, ba chiar prea numeroşi, slujitori în rîndurile *„inteligheţiei"* Europei Occidentale. Apariţia artistului şi a operei de artă are multiple consecinţe. Importanţa subiectului se estompează. Ceea ce contează este să pui mîna pe opera cutărui sau cutărui maestru. Nimeni nu mai vrea o *Madonă* sau o *Coborîre de pe cruce*, ci un Leonardo da Vinci, un Michelangelo ori un Bellini. În 1501, Isabella d'Este, dorind o pînză de Leonardo da Vinci, îi lasă libertatea de a-şi alege singur subiectul. „Dacă va consimţi, scrie ea, să înceapă o pînză pentru cabinetul nostru, îi vom lăsa la libera alegere subiectul şi orele de lucru" [7].

Lui Michelangelo i se cere, tot la libera sa alegere, o sculptură sau un tablou. De aici încolo, artiştii încep să ţină la această libertate. În 1506, Bellini „nu vrea ca imaginaţia să-i fie înlănţuită prin nenumărate instrucţiuni, el preferă să-şi aranjeze compoziţia după propriul său gust, convins că în felul acesta va obţine efectul cel mai bun cu putinţă" [8].

Această stare de lucruri prefigurează „motivele" lui Manet şi Cézanne, şi prin aceasta, arta abstractă, non-figurativă sau informală. Există o deosebire fundamentală între o comandă făcută lui Giotto şi una făcută lui Michelangelo, dar nu-i decît o diferenţă de grad între un Michelangelo şi un Nicolas de Staël.

A doua consecință a nașterii conceptului de „operă de artă" constă în dificultatea de a-i evalua prețul. Cum să apreciezi valoarea unei personalități ? Valoarea unui sentiment exprimat ? Pînă atunci prețul unui tablou sau al unei sculpturi era stabilit după un anumit barem care ținea seama de numărul orelor de muncă și de costul materialelor folosite. Se caută, așadar, diverse mijloace care să rezolve această problemă. În caz de contestație sînt numiți experți, oameni de gust, sau se cere avizul altor artiști. Michelangelo arbitrează, de pildă, un asemenea diferend, hotărînd ca tabloul să fie plătit de colecționar cu cîte 100 de scuzi pentru fiecare cap pictat.

De aici încolo opera de artă se supune legii cererii și a ofertei. Ceea ce Marsilio Ficino n-a putut prevedea, este faptul că dînd certificat de naștere operei de artă el a deschis, prin asta, larg porțile unei ample acțiuni de comercializare — și, implicit, de speculare — a picturilor și sculpturilor. Din prima clipă în care s-a ivit pe lume, religia Artei a fost religia profitului. Burghezia se repede îndată să organizeze exploatarea acestei pieți a operelor de artă de care vor profita, în primul rînd, artiștii, iar în al doilea — mai marii acestei lumi. Omul de pe stradă este exclus din acest trafic ; el nu-i nici destul de bogat și nici atît de demn ca participarea să-i fie îngăduită.

Vasari ne informează asupra beneficiilor obținute de negustori : „Cerîndu-i-se din nou lui Andrea del Sarto să facă un tablou pentru regele Franței, acesta a terminat în scurtă vreme o minunată Maică a Domnului, care a fost expediată deîndată și pe care negustorii au vîndut-o de patru ori mai scump decît o plătiseră" [9].

Tot Vasari ne istorisește că Ser Piero, tatăl lui Leonardo da Vinci, neputînd rezista ispitei de a profita de pe urma renumelui dobîndit de fiul său : „a vîndut, în taină, scutul pictat de Leonardo unor negustori... care l-au plătit cu o sută de ducați, vînzîndu-l și ei în scurtă vreme ducelui din Milano pentru trei sute de ducați" [10].

Să nu ne lăsăm înşelaţi însă de această povestioară şi să ne înduioşăm de soarta lui Da Vinci; oferindu-i ospitalitatea, Francisc I i-a oferit totodată şi un venit anual princiar, iar Leonardo le-a acceptat pe amîndouă.

În dorinţa lui de a achiziţiona opere de artă italiană, Francisc I face, fără doar şi poate, să crească preţurile, tot aşa cum patru veacuri mai tîrziu aveau s-o facă miliardarii americani. În secolul al XVI-lea, s-a găsit un mare negustor florentin, Giovambattista della Palla, care a ştiut să profite de această situaţie pentru a satisface ambiţiile lui Francisc, aşa cum în secolul al XX-lea avea să se găsească un mare negustor pe nume Duveen, ca să le satisfacă pe cele ale americanilor.

Vasari protestează împotriva politicii compatriotului său care jefuieşte Florenţa: „Giovambattista della Palla cumpărase tot ce putuse găsi la Florenţa ca picturi şi sculpturi preţioase, punînd să se copieze cele pe care nu le putuse dobîndi şi despuind astfel fără ruşine oraşul, numai pentru a-i alcătui regelui Franţei cea mai bogată colecţie din cîte se văzuseră pînă atunci“ [11].

Legea cererii şi a ofertei în materie de opere de artă favorizează anumiţi pictori, cum ar fi de pildă Rafael, care se înavuţesc şi trăiesc pe picior de egalitate cu marii seniori, avînd palate şi slujitori, în dauna altora care au o existenţă precară şi duc o viaţă de boem, anticipaţie a traiului artiştilor romantici din secolul al XIX-lea.

Rafael este perfect conştient de privilegiul acordat artiştilor la modă: „Sînt plătit pentru lucrările mele cu atît cu cît socot eu că fac“ [12], scrie el. La Roma el se îmbogăţeşte, începînd din anul 1508, participînd, mai întîi ca pictor, iar apoi ca arhitect, la una din crimele săvîrşite împotriva Occidentului: dărîmarea venerabilei bazilici Sfîntul Petru şi construirea uneia noi, monstru arhitectonic înălţat de ambiţia personală şi grandomania papilor Iuliu al II-lea şi Leon al X-lea. Acesta din urmă e un Medici. Banii pe care-i ia Rafael provin din indulgenţele acordate celor care contribuie la edificarea Vaticanului.

Aceste indulgenţe sînt una din cauzele Reformei şi ale războaielor care i-au urmat.

Numit camerier al papii şi cavaler al Pintenului de Aur, Rafael pătrunde în anturajul imediat al papilor şi devine prietenul intim al contelui Baldassarre Castiglione, umanist şi autorul unui „best-seller" al epocii : *Curteanul*, un soi de cod al bunelor maniere, ce-şi propunea să creeze tipul uman al gentilomului perfect. Castiglione recomandă curtenilor ca, luîndu-i pildă pe antici, să cunoască şi ei pictura şi sculptura. Această lucrare va avea o influenţă considerabilă asupra atitudinii aristocraţiei faţă de artă şi artişti, influenţă asemănătoare celei exercitate de Alberti şi Ficino asupra intelectualilor.

Importanţa acordată de aici încolo artistului şi operei de artă tinde să răstoarne raporturile tradiţionale dintre pictor şi comanditarul sau achizitorul lucrării. Acum nu mai e artistul cel care solicită umil protecţia mai-marilor lumii ; acum popa sau împăratul sînt cei care rîvnesc să aibă o operă executată de mîna artistului sau un portret pictat de el. Papii şi-l dispută pe Michelangelo. Înnobilîndu-l pe Tiţian şi numindu-l conte al Palatului Lateran, împăratul Carol Quintul recunoaşte în actul oficial că o face drept răsplată pentru nemurirea pe care i-a dăruit-o Tiţian prin portretele sale. Pînă şi Aretino, celebru pamfletar şi şantajist, îşi comandă portretele la cei mai faimoşi pictori şi sculptori ai vremii.

Rafael şi Tiţian sînt doi pictori ce se adaptează perfect noii situaţii create artistului în societate ; mulţi alţii, însă, sînt dezechilibraţi de această răsturnare psihologică şi sociologică. Vasari ne zugrăveşte viaţa artiştilor puşi într-una pe chefuri şi banchete, rîzînd de toţi şi de toate şi „trăind aidoma porcilor sub pretext că asta înseamnă a trăi ca filozofii. Nu-şi spălau niciodată nici mîinile, nici obrazul, nici capul, nici barba, nu suportau să li se mătură prin casă şi nici să li se schimbe aşternutul, altfel decît o dată la două luni ; cînd mîncau se slujeau de cartoanele lor în chip de masă, iar de băut beau numai de-a drep-

tul din clondir. Viața asta lipsită de griji li se părea a fi lucrul cel mai frumos de pe lume" [13].

Existența aceasta boemă descrisă de Vasari, existență ce vestește pe cea care, trei secole mai tîrziu, Murger avea s-o descrie în *Scene din viața boemei*, este o mărturie a disprețului nutrit de artiști pentru viața așezată și metodică a burgheziei. Sîntem departe de Giotto, pentru care viața burgheză reprezenta un ideal. Ființe ciudate, fantaste, excentrice, aparte, năzuroase, iată cum apar artiștii din acea epocă. Sînt bîntuiți de crize de depresiune și de melancolie. Au dobîndit faima unor oameni inexacți și neconformiști. Disprețuiesc mulțimea și nu muncesc decît atunci cînd au chef și pentru cine le place.

Despre Pontormo, Vasari scrie : „Lucra numai pentru persoanele care-i plăceau și numai cînd avea el chef. Gentilomi, iar printre ei chiar magnificul Ottaviano de'Medici, au fost refuzați în mai multe rînduri, cînd i-au cerut tablouri zugrăvite de mîna lui. În tot acest timp primea însă să facă pentru oameni de rînd și încă la un preț de nimic orice fel de lucrări" [14].

Numeroși artiști devin în chipul acesta ființe instabile, inadaptabile la societatea în care trebuie să trăiască. Metamorfoza, prin neoplatonicismul lui Marsilio Ficino, a pictorilor și sculptorilor în artiști este un proces greu asimilabil pentru cei interesați.

Creație, într-un anume sens, a lui Marsilio Ficino, divinul Michelangelo, prototip al artistului, este și el un instabil și un inadaptabil. În persoana sculptorului s-au concretizat ideile abstracte ale umanistului.

Introdus pe cînd era încă adolescent în cercul lui Lorenzo Magnificul, Michelangelo se lasă impregnat de ideile neoplatonicismului asistînd la discuțiile lui Ficino, Landino, Pico della Mirandola și Poliziano. Paralelismul stabilit de Ficino între creația divină și creația umană lasă în spiritul său o amprentă adîncă. El, Michelangelo, e asemenea lui Dumnezeu, de vreme ce ar fi în stare să modeleze aștrii, dacă ar găsi metodele și materia celestă

necesare. Şi nu cumva o şi face, în felul său, ce-i drept, dintr-o altă materie dar potrivit aceloraşi principii ?

I s-a spus „divinul" pe cînd era încă în viaţă. Deificat astfel de contemporani, Michelangelo ţine să se asigure că posteritatea va păstra despre el o imagine ideală. Nemulţumit de aureola ţesută în jurul său de Vasari, deşi acesta scria că : „fusese privit mai degrabă ca o făptură divină decît ca una pămîntească" [15], Michelangelo îl incită pe unul din elevii săi, Condivi, să-i scrie viaţa. Iată un exemplu perfect de autohagiografie. Convins pînă-n măduva oaselor de puterea sa divină, artistul îi înfruntă pe papi — aceşti „reprezentanţi ai lui Dumnezeu pe pămînt", dar nu şi ei înşişi Dumnezei. Înfruntă chiar, refuzîndu-i un desen de-al său, răzbunarea lui Aretino, criticul de artă numărul unu, în faţa căruia tremură cei trei suverani principali ai Europei (papa, Carol Quintul şi Francisc I). Prompt, veninul lui Aretino ţîşni sub forma unui calambur : Michelangelo e *„di vino"* (din vin).

Umaniştii din Quattrocento erau departe de a-şi putea închipui că în veacul următor gloria scriitorilor va fi eclipsată de un sculptor, de un om abia desprins din Artele mecanice. În istoria Ideilor, lucrul acesta constituie o revoluţie.

Benvenuto Cellini vrea şi el să se asigure că posteritatea va păstra imaginea lui ca pe aceea a unei fiinţe ideale, avînd raporturi personale cu Dumnezeu. Îşi redactează aşadar *Memoriile*, un pasionant roman de capă şi spadă, în care îşi justifică, evident, asasinatele şi afirmă cu multă convingere că Dumnezeu îi dezvăluie, fiindu-i el confident, secretele Providenţei : „De asemenea nu vreau să trec sub tăcere lucrul cel mai nemaipomenit din cîte s-au întîmplat vreodată unui om. Îl istorisesc pentru a dovedi că Dumnezeu a binevoit să mă aleagă drept confident al tainelor Providenţei. Să se ştie, aşadar, că după viziunea ce am avut-o, în jurul capului mi-a rămas o lucoare minunată, ce-a putut fi văzută fără nici o greutate
57 de puţinii prieteni cărora le-am arătat-o" [16].

În raporturile sale cu papii Michelangelo păstrează o anumită rezervă, rezervă care-i lipseşte lui Cellini. Acesta din urmă acuză pe unul din papi că s-ar comporta ca o fiară setoasă de sînge şi că n-ar crede nici în Dumnezeu, nici în diavol. Prin această afirmaţie, însă, el se dovedeşte nerecunoscător, deoarece, după propria-i mărturie, papii i-au arătat adesea preţuirea lor. Iată cum răspunde papa Paul al III-lea unuia dintre curtenii săi, care îl sfătuieşte să nu-l primească pe Cellini, amintindu-i că acesta îl ucisese pe milanezul Pompeo: „Ştiu mai bine decît dumneavoastră cum să procedez; aflaţi că acei oameni care sînt unici în meseria lor nu trebuie să fie supuşi legilor, iar el mai puţin decît oricare altul, pentru că ştiu cîtă dreptate are“ [17].

Acest pasaj dezvăluie convingerile artiştilor din vremea aceea. Este clar că oameni ca Michelangelo sau Cellini se considerau unici, socotind că legile şi normele impuse muritorilor de rînd nu li se pot aplica şi lor. Împlinindu-şi ambiţia, pictorii şi sculptorii au reuşit să se smulgă din cadrul tradiţional al Artelor mecanice şi al corporaţiilor. Dar — şi aici este drama lor! — ei n-au reuşit să se integreze în domeniul Artelor liberale: societatea nu-l prevăzuse pe artist.

Vasari — pictor în slujba suveranului absolutist care a fost Cosimo de' Medici, primul mare duce de Toscana — concepe pentru aceste fiinţe excepţionale, pentru aceşti oameni mai presus de lege, pentru această nouă „rasă“ de artişti printre care şi Michelangelo, prietenul şi idolul său, un cadru demn de ei. Acest cadru este o academie, inspirată de academiile literare şi ştiinţifice care tocmai luau fiinţă în Italia, dar şi de ideile lui Leonardo da Vinci. În concepţia lui Da Vinci, studiul în cadrul academiei (termenul de „academie“ apare de altfel în scrierile sale), trebuie să aibă o bază ştiinţifică şi teoretică de tip universitar, fiind fundamental diferit de modul empiric de predare a Artelor mecanice. În această academie urma să se studieze teoria perspectivei

şi a proporţiilor, să se deseneze după desenele maeştrilor şi după natură.

Reluînd ideile lui Da Vinci, Vasari întemeiază în 1563 un fel de universitate destinată artiştilor, prima Academie de artă, fapt care marchează împlinirea eforturilor unor oameni ca Ghiberti, Leon Battista Alberti şi Da Vinci. La 13 ianuarie 1563, Cosimo de' Medici aprobă statutul Academiei, acceptă titlul de protector şi îl numeşte pe V. Borghini, un amator de artă, preşedinte, iar pe Michelangelo drept primul director. Apoi tot el desemnează treizeci şi şase de pictori şi sculptori ca membri ai Academiei.

Pictorii şi sculptorii privilegiaţi prin alegere scapă de sub controlul corporaţiilor, fiind autorizaţi să nu se mai înscrie în cadrul acestor organizaţii profesionale, care nu se adaptează evoluţiei artiştilor în societate. În Academie învăţămîntul se desfăşura ca de la maestru la elev, nu ca de la meşter la ucenic. Artistul nu mai e un lucrător cu mîna, Academia îi conferă prestigiul muncii intelectuale. Creînd această instituţie, Vasari are ambiţia să ofere artistului un cadru de viaţă. Şi reuşeşte. O altă ambiţie a sa era aceea de a-i smulge pe artişti din viaţa boemă şi din nonconformism. Disciplina impusă de Academie îi dă deplină satisfacţie şi, prin scrierile sale, el sprijină această politică. În *Vieţile pictorilor, scuptorilor şi arhitecţilor*, Vasari combate proasta părere pe care lumea o avea, încă în secolul al XVI-lea, despre artişti, blamîndu-i pe exaltaţi, lăudîndu-i pe cei ca Rafael, care duceau o viaţă tipică de mare senior.

Academia oferă artistului prestigiul social şi siguranţă materială. În schimbul acestor avantaje, artistul îşi pierde însă libertatea. Vasari, acest valet al clanului Medici, face din artist un funcţionar pus în slujba unui regim despotic. Un secol mai tîrziu Academia va sluji ca model regimului autoritar al lui Colbert şi al lui Ludovic al XIV-lea. Rolul pe care Vasari l-a jucat la Florenţa îi va reveni, la Versailles, lui Lebrun.

V. BISERICA ÎMPOTRIVA LIBERTĂȚII ARTIȘTILOR

Strădania lui Vasari de a-l smulge pe artist din boemă și din nonconformism își găsește un reazem, chiar în anul fondării Academiei, într-o hotărîre dată de către părinții bisericii. În Consiliul de la Trento, aceștia decid să pună iarăși șaua pe artiști, să le impună subiecte menite să apere biserica catolică și să slujească la răspîndirea credinței, luptînd astfel împotriva extinderii Reformei care interzicea chipuri zugrăvite sau cioplite în lăcașele de rugăciune.

La 3 și 4 decembrie 1563, în cadrul ultimei sale sesiuni, a 25-a, Conciliul declară: „Sfîntul Conciliu interzice așezarea în biserici a vreunei imagini inspirată de o dogmă greșită, care ar putea duce spre rătăcire spiritele simple. El dorește să fie evitată orice manifestare impură, iar imaginile să nu fie provocatoare prin farmecul lor. Pentru a asigura respectarea hotărîrilor sale, Sfîntul Conciliu interzice așezarea în lăcașuri, și chiar în bisericile care nu sînt supuse vizitei periodice a autorităților ecleziastice din dioceză, a unor imagini ieșite din comun, afară de cazul cînd aceste imagini au aprobarea episcopului“ [1].

Acest decret al Contrareformei, care limitează libertatea artistului, reprezintă un eveniment de mare însemnătate în istoria creștinității. Ar trebui să ne întoarcem cu șapte secole în urmă, și anume pînă la cel de-al doilea Conciliu de la Nicea, în

anul 787, pentru ca să mai găsim o hotărîre oficială emisă în acelaşi spirit. La acest Conciliu se stabilise că : „nu imaginaţia pictorilor determină funcţia tablourilor, ci principiile stabilite de biserica catolică şi tradiţia acesteia... Concepţia şi tradiţia aparţin părinţilor bisericii, şi nicidecum pictorului. Acestuia din urmă îi aparţine doar latura artistică. Se înţelege de la sine că tot părinţilor bisericii le revine dreptul de a hotărî" [2].

Acest text este o reflectare a binecunoscutei dispute a iconoclaştilor care a răscolit Imperiul bizantin în secolele VIII şi IX. Partizanii Reformei, ca şi cei a Contrareformei, se vor referi adeseori la această dispută teologică, unii în favoarea iconoclaştilor (adversari ai imaginilor zugrăvite), alţii în favoarea iconodulilor (sau apărători ai imaginilor).

În anul 726, unul din suveranii cei mai demni de stimă din istorie, dar în acelaşi timp şi unul dintre cei mai calomniaţi, anume Leon al III-lea Isaurianul, hotărăşte ca zugrăvelile (din locaşurile de închinăciune, N. Tr.) să fie acoperite, iar cultul lor interzis. Motivele acestei hotărîri sînt pe deoparte de ordin religios, pe de altă parte de ordin militar şi economic. Adesea oamenii de rînd venerau imaginile şi icoanele, ca şi cum ele ar fi fost divinitatea însăşi, şi nu doar simbolul ei. Această iconolatrie a fost considerată de către Leon al III-lea drept o întoarcere la păgînism şi de aceea a hotărît interzicerea imaginilor.

Considerentele de ordin militar şi economic care au dus la această hotărîre şi au motivat-o rezidă în sporirea numărului călugărilor care trăiau din vînzarea icoanelor. Într-un pamflet al vremii se spunea că lumea e împărţită în două părţi egale : călugării şi mirenii. Ca să reziste la invaziile arabe, statul bizantin avea nevoie de soldaţi şi de bani. Luînd mănăstirilor principala lor sursă de venit, respectiv negoţul de icoane, Leon al III-lea reduce astfel recrutările de călugări, în favoarea recrutărilor de soldaţi şi recuperează bunurile monahiceşti, nesupuse la impozit.

După o succesiune de victorii și de înfrîngeri sîngeroase, împărații iconoclaști sînt definitiv biruiți în cursul secolului al IX-lea. Iconodulii elaborează acum, în folosul pictorilor, manuale care să-i ajute în alegerea imaginilor și compoziția lor. Aceste manuale se mențin în uzanța bisericii grecești și după ce aceasta se separă de biserica romană (sec. al XI-lea), continuînd pînă în zilele noastre să limiteze libertatea de expresie și inspirație a pictorilor și sculptorilor la perimetrul riguros al unei anumite compoziții. Pe vremea disputei iconoclaștilor, în Occident, Carol cel Mare, antrenat și el în această ceartă — căci voia să se căsătorească cu Irenie — împărăteasa Bizanțului — ia o poziție intermediară care va rămîne în mare măsură poziția Bisericii romane pînă în secolul al XVI-lea. În cărțile caroline, redactate la ordinul său de către un teolog al curții, el condamnă adorarea nelegiută a imaginilor în care se strecoară adesea alegorii păgîne, dar interzice distrugerea lor. Ele nu trebuie să fie nici sfărmate, dar nici venerate. Imaginile au pentru mase o valoare pedagogică.

Temîndu-se poate de o întoarcere spre cultul imaginilor, Biserica romană nu va răspîndi manuale pentru pictori și sculptori. Clericii pot da, și chiar vor da, indicații cînd acestea se vor dovedi necesare, dar de cele mai multe ori și sculptorii și pictorii au fost lăsați să se conducă după propria lor imaginație în ceea ce privește alegerea și compoziția imaginilor bisericești. Și asta timp de cîteva secole.

Alcuin, unul dintre literații de la curtea lui Carol cel Mare, exprima în scrierile sale punctul de vedere al Occidentului asupra acestor probleme legate de imagini : superioritatea scrisului față de imagine, a scriitorului față de pictor sau sculptor. „Tu — îi spunea Alcuin amatorului de tablouri — venerezi culorile, care sînt un aspect de suprafață ; noi, cei ce preferăm operele scrise, pătrundem pînă la sensul ascuns. În timp ce tu te lași vrăjit de suprefețele pictate, noi ne emoționăm în fața cuvîntului divin. Oprește-te la imaginea înșelă-

toare și lipsită de suflet a lucrurilor ; noi ne vom înălța la realitatea valorilor morale și religioase. Și dacă tu, amatorule, iubitorule de imagini, ne reproșezi din adîncul sufletului tău că ne delectăm cu figuri de stil și tropi, află că într-adevăr noi încercăm o plăcere mult mai mare îndestulîndu-ne cu dulceața cuvîntului scris, decît aceea pe care o poți încerca tu privind niște chipuri zugrăvite" [3].

Și adaugă : „Tare nefericit este acel spirit care, spre a-și aminti de viața lui Hristos, are nevoie de ajutorul picturii și care este neputincios să se înalțe prin propriile-i puteri" [4].

Sentimentele pe care le încearcă Alcuin, în legătură cu aceste probleme, sînt, după părerea noastră, acelea ale majorității intelectualilor din evul mediu și Renaștere, precum și a tuturor celor care îi vor urma pînă în epoca Contrareformei și a apariției esteticii. (Am vrea să nădăjduim că aceasta este și ferma convingere a intelectualilor zilelor noastre !)

Istoria creștinătății occidentale este jalonată de explozii iconoclaste prefiguratoare, din multe puncte de vedere ale Reformei.

Nu-i oare tot o mișcare iconoclastă răzvrătirea călugărilor cistercieni, care la începutul secolului al XII-lea s-au ridicat împotriva luxului și decadenței ce domneau în ordinul de Cluny ? Pictorii și sculptorii, cei cărora astăzi le zicem artiști, vor fi alungați din mănăstirile cistercienilor, căci ordinul interzicea nu numai orice reprezentare, dar și orice culoare. Pereții bisericilor vor rămîne astfel goi.

Sfîntul Bernard, sufletul și animatorul acestui ordin, condamnă cu violență luxul din bisericile clunysiene : „O ! deșertăciune a deșertăciunilor, sau nebunie mai degrabă decît deșertăciune ! Biserica scînteiază din toate părțile, dar săracului îi e foame. Pereții bisericii sînt îmbrăcați în aur, dar copiii bisericii umblă goi" [5].

El se revoltă împotriva păgînismului anumitor scene pictate a căror vedere îl abate pe călugăr de la meditații : „Ce caută în mănăstiri, dinaintea fraților care citesc, acești monștri ridicoli, aceste

oribile frumuseţi şi aceste frumoase orori ? Ce caută aceste maimuţe dezgustătoare, aceşti lei înspăimîntători, aceşti fioroşi centauri ? Dar aceste fiinţe împestriţate şi aceşti cavaleri luptînd, şi aceşti cîntăreţi din surlă... ? Fraţii îşi petrec timpul mai mult privind la aceste ciudăţenii, decît cugetînd asupra legilor divine" [6].

Evident, subiectele acestea n-au fost impuse de către teologi, ci inspirate fără îndoială sculptorilor de către tradiţiile şi legendele populare, influenţate adesea, la rîndul lor, de Orient.

Ca şi alţi reformatori, Sfîntul Bernard este şi el preocupat de cheltuielile — socotite cu totul de prisos — legate de zugrăvirea şi împodobirea bisericilor. „Pentru numele lui Dumnezeu, dacă nu vă e ruşine de atîtea prostii, cum de nu vă pare rău de atîta cheltuială ?" [7]

Ascultîndu-l pe Sfîntul Bernard tunînd şi fulgerînd parcă-i şi auzi pe predicatorii Reformei protestînd împotriva luxului şi a păgînismului Romei ; ostilitatea sa se opreşte însă la zidurile mănăstirilor. El tolerează prezenţa imaginilor în bisericile episcopale spre „a le vorbi neştiutorilor"... „Se cuvine, spune el, să recurgem, pentru aceşti neştiutori, la ornamente materiale, spre a îndemna la credinţă acest popor robit poftelor cărnii, şi prea puţin stăpînit de cele duhovniceşti".

Sfîntul Bernard îi opreşte pe călugării săi de la contemplarea imaginilor pentru că ele se adresează simţurilor. Dar anii trec, austeritatea slăbeşte ; pictorii şi sculptorii se întorc la mănăstiri şi ordinul cistercienilor intră în declin.

La începutul secolului al XIII-lea, un alt mare reformator, Sfîntul Francisc din Assisi proscrie, în cadrul ordinului său, orice fel de pictură şi aproape orice fel de arhitectură : „O groapă, un gard de nuiele, nimic mai mult ; nu e nevoie de ziduri în cinstea Sfintei Săracii şi a Sfintei Umilinţi ; colibe de lut şi de lemn ; biserici cît mai mici şi nici predica, nici orice alt considerent nu trebuie să-i îndemne pe fraţi să construiască temple mari şi bogat împodobite" [8].

Se spune că Sfîntul Francisc a dărîmat cu propriile lui mîini o construcţie care nu i s-a părut îndeajuns de austeră şi pe care călugării o ridicaseră în absenţa sa.

Istoria ordinului franciscan, ca şi drama sa, sînt legate de dispute despre care am vorbit în primul capitol, dintre cei credincioşi spiritului sărăciei şi clericii, partizani ai unui compromis. În 1260, cam la treizeci de ani de la moartea Sfîntului Francisc, au fost publicate aşa-numitele pravile de la Narbonne, care, deşi reafirmă principiile de austeritate ale ordinului, dovedesc că fuseseră deja făptuite anumite încălcări ale idealului de sărăcie.

În paragraful XVIII, se spune că este interzis „să se aşeze pe altar sau orice alt loc tablouri de valoare sau bătătoare la ochi. Dacă există vreunele, ele să fie scoase. Orice abatere va fi aspru pedepsită şi şefii care nu se vor supune vor trebui destituiţi fără milă" [9].

Cînd a fost vorba să se construiască bazilica din Assisi, Elie, un călugăr franciscan conventual *, nu a şovăit să poruncească biciuirea fratelui Leon, discipolul prea iubit al Sfîntului Francisc, cel pe care acesta îl numea „mieluşelul bunului Dumnezeu", pentru că acesta a îndrăznit să sfarme cutia milei în care se strîngeau banii destinaţi construirii bazilicii.

În faţa unor asemenea metode de convingere, membrii ordinului sînt nevoiţi să cedeze. Sfîntul Francisc este batjocorit. „Artiştii" intră triumfători în bazilică. Se ştie în ce mod în secolul XIV, Giotto, reprezentantul lumii banului, trădează idealul Sfîntului Francisc.

O dată mai mult, pictorii şi sculptorii sînt părtaşi la declinul unui ordin. Leon al III-lea Isaurianul, Sfîntul Bernard şi Sfîntul Francisc din Assisi îşi manifestă tustrei, fiecare în felul său, ostilitatea faţă de imagine ; acelaşi lucru se întîmplă la sfîr-

* Fraţii minoriţi conventuali sau Conventualii — unul din cele trei ordine monahale izvorîte din doctrina Sf. Francisc din Assisi. (N. Tr.)

şitul secolului al XV-lea şi cu monahul Savonarola.

Ascultînd la Florenţa predicile înflăcărate ale acestui călugăr, care îndrăzneşte să denunţe şi să înfrunte nu numai luxul scandalos şi umanismul păgîn al lui Lorenzo Magnificul, ci şi moravurile depravate şi corupţia bisericii din Roma, parcă auzi din nou cuvintele iluştrilor săi predecesori. „Îndepărtează aceşti idoli din odaia ta [10]. Tablourile ce împodobesc azi bisericile sînt într-atît de măiestre ca artă şi atît de bogate în ornament, încît ele întunecă lumina Domnului. Trebuie să ne dorim mai multă simplitate, de nu, arta ne va face să-l uităm pe Dumnezeu [11]... O, voi, cei ale căror case sînt pline de tablouri şi de obiecte zămislîte de deşertăciune !" [12]

Ca să îndrepte această stare de lucruri, Savonarola se adresează direct pictorilor, îi pune faţă-n faţă cu răspunderea ce le revine : „Voi, pictorii, faceţi rău ceea ce faceţi ; iar dacă aţi şti că ceea ce urmează este scandalul, precum şi altele pe care eu unul le cunosc, n-aţi mai picta aşa. Voi faceţi să pătrundă în biserică toate deşertăciunile" [13].

Savonarola socoate că artiştii ar putea servi cauza Domnului. Ceea ce e nemaipomenit la acest apel este ecoul pe care-l trezeşte. Numeroşi pictori încetează de îndată să mai picteze nuduri sau opere de inspiraţie păgînă ; la îndemnurile călugărului, ei îşi aduc operele spre a fi arse în piaţa publică. Unii pictori, ca Fra Bartolommeo, de pildă, îmbracă rasa monahală. Botticelli, care a fost probabil primul pictor cooptat de către neoplatonicieni ca să le ilustreze filozofia, încetează să mai lucreze pentru umanişti. Şi chiar Michelangelo sculptează sub influenţa lui Savonarola o *Pietà*, statuie care se află astăzi la catedrala Sfîntul Petru din Roma.

Sub presiunea conjugată, pe de o parte a papii Alexandru al VI-lea Borgia, care nu iartă călugărului violenţele sale la adresa corupţiei din Roma, iar pe de altă parte a familiei Medici, pe care dominicanul contribuise s-o înlăture de la putere, Savonarola este arestat, torturat şi apoi trimis la

moarte (în 1498). La Florența, viața de plăceri reîncepe, iar Roma se poate abandona cu voluptate, pentru o bucată de timp cel puțin, artiștilor umaniști, a căror inspirație este liberă de orice constrîngere. Michelangelo pictează tavanul Capelei Sixtine, uitîndu-l pentru moment pe Savonarola.

Dar după cîțiva ani de la moartea lui Savonarola, dincolo de granițele Italiei, în Germania, se înalță vocea unui alt călugăr ; la fel ca și dominicanul, el tună și fulgeră împotriva luxului desfrînat al păgînismului de la Roma. De data aceasta pericolul este și mai mare pentru biserica romană căci Luther se gîndește la o creștinătate fără papă — în timp ce Savonarola nu voia decît să reformeze moravurile decăzute ale papalității. Și pentru artiști pericolul este mare, căci Luther își concepe biserica sa reformată fără imagini, în vreme ce Savonarola considera imaginile ca pe un fel de Biblie pentru analfabeți.

O alternativă tragică se pune artistului din Germania : el trebuie să aleagă între Luther și Roma. Pentru majoritatea germanilor, această alegere ridică o problemă de conștiință ; dar pentru artist, ale cărui mijloace de existență sînt direct afectate ea reprezintă o problemă vitală. Optînd pentru Luther, el știe că nu va mai lucra pentru biserică, achizitorul său principal. Ca să-și salveze conștiința, unii dintre ei își vor sacrifica nivelul de trai.

Se poate considera că, pînă în 1527, artiștii din Italia n-au fost afectați nici din punct de vedere moral și nici din punct de vedere material de Reforma născută în Germania. Dar în acest an, armata imperială, formată în parte din trupe de luterani, luînd Roma cu asalt și dedîndu-se la jaf și la profanarea bisericilor, face ca situația să se schimbe.

Aceste evenimente dramatice trezesc, în sfîrșit, o dorință sinceră de reformă în sînul Bisericii romane. La îndemnul lui Contarini, Roma încearcă să facă un copromis cu protestanții. Această tentativă de împăcare între catolici și protes-

tanți eșuează în 1540, la dieta din Ratisbonne. De aici încolo, înnoitorii Bisericii romane, partizani ai unei poziții dure față de Reformă, cîștigă teren.

În 1546, papa Paul al III-lea aprobă ordinul Iezuiților. Inchiziția este restabilită în 1542, iar în 1545 se deschide Conciliul de la Trento.

În Italia, ca și în Germania de altfel, conștiința artiștilor este acum afectată de evoluția problemelor religioase. Artiștii se leapădă de umanism ; Michelangelo, care în tinerețe fusese influențat de ideile lui Savonarola, aderă la mișcarea lui Contarini.

La cererea lui Clement al VII-lea, el pictează între anii 1534 și 1541 deasupra altarului din Capela Sixtină o frescă reprezentînd *Judecata de apoi*, dar lucrarea e executată într-un spirit cu totul diferit de cel al frescei de pe tavan, pictată cu un sfert de veac mai înainte. Această operă, ca și mișcarea lui Contarini, reprezintă un compromis. Deși Michelangelo a redevenit religios, el nu se poate dezbăra întru totul de concepțiile neoplatonicismului. Istoria tribulațiilor *Judecății de apoi* ne oferă o mărturie a evoluției concepțiilor artiștilor din Roma, cu privire la interpretarea temelor religioase. Reformatorii se vor lega de această frescă, ce riscă să dea prilej de critică protestanților. Înainte chiar de terminarea acestei ample compoziții, Michelangelo e nevoit să înfrunte părerile unui maestru de ceremonii care-l acuză de indecență. Vasari ne povestește : „O pictase pe trei sferturi cînd, într-o zi, papa Paul a venit s-o vadă împreună cu Messer Biagio da Cesena, maestru de ceremonii și om plin de scrupule. Întrebat ce părere are, acesta răspunse că este cu totul neviincios ca într-un lăcaș de închinăciune să fie pictate o atare sumedenie de trupuri despuiate care-și arată goliciunea cu asemenea nerușinare, că pe deasupra este o operă potrivită mai curînd unei băi sau unui han, decît unei capele papale.

...Vorbele acestea îl mîniară pe Michelangelo care, dorind să se răzbune, imediat după plecarea lui Messer Biagio l-a reprezentat în modul cel mai

realist, fără a-l avea în față, sub chipul lui Minos în Infern, cu o coadă mare înfășurată în jurul picioarelor și înconjurat de o mulțime de draci. Și cu toate că Messer Biagio i-a tot rugat și pe papă și pe Michelangelo să-l șteargă de acolo, el a rămas și poate fi văzut oricînd, în amintirea nefericitei sale observații" [14].

Michelangelo mai este încă divinul Michelangelo, cel care-și poate permite orice, cel care plutește deasupra muritorilor de rînd și care îi poate trata pe papi cu dezinvoltură. Dar nu pentru multă vreme. Curînd va fi readus la scara unor dimensiuni normale. El a fost mare pentru că epoca care l-a creat a fost mare. Dar cum nu poți fi niciodată mai mare decît timpul tău, Michelangelo va cunoaște drama de a supraviețui într-o epocă care nu mai este a sa. Pentru el, această dramă este cu atît mai dureroasă, cu cît ar fi vrut să poată participa la Contrareformă, ale cărei scopuri le înțelege și le aprobă. N-o poate face și, din disperare, în ultimii ani ai vieții, artistul va înceta practic să mai sculpteze și să mai picteze. Va abandona arta pentru misticism, după cum o spune singur într-unul din poemele sale. În felul acesta îi regăsește pe marii iconoclaști. Omul pe care lumea artei îl venerează ca pe însuși prototipul artistului condamnă arta, „purtată într-o luntre șubredă, pe o mare bîntuită de furtuni, viața mea a sosit în portul comun unde debarci spre a da dreaptă socoteală de tot ce-ai făptuit, cu credință și fără credință. Cît despre iluzia înflăcărată care mă făcuse să văd în artă un idol și un monarh, acum știu cît era de încărcată de greșeli și văd limpede cît din tot ceea ce își dorește orice om este spre răul său. Gîndurile de dragoste, gîndurile deșarte și vesele, ce mai sînt ele acum cînd mă apropii de două morți. De una sînt sigur, iar cealaltă mă amenință. Nici pictura și nici sculptura nu mai sînt în stare să-mi îndrepte sufletul spre această iubire divină, care își deschide, spre a ne cuprinde, brațele pe cruce" [15].

Această mărturisire ne face să înțelegem mai
 bine tăcerea în care s-a ferecat Michelangelo atunci

cînd Paul al IV-lea a cerut să scoată fresca. Nu va spune nimic aşadar în 1559 cînd papa îi porunceşte lui Daniele da Volterra, unul dintre elevii săi, supranumit mai apoi „făcătorul de nădragi", să acopere cîteva din nudurile *Judecăţii de apoi.* În 1566, Pius al V-lea va cere să mai fie acoperite cîteva nuduri, iar în 1596 Clement al VII-lea, renunţînd la jumătăţile de măsură, va hotărî să şteargă toată fresca ; a fost însă oprit printr-o suplică a academiei Sfîntului Luca. În secolul al XVIII-lea, Clement al XIII-lea va mai adăuga nişte draperii, iar în 1936 la Roma circula zvonul că Pius al XI-lea ar fi vrut să continue acţiunea predecesorilor săi.

În anul morţii lui Michelangelo (1564), apare lucrarea teologului Gilio da Fabriano intitulată *Dialog despre eresurile pictorilor,* lucrare ce sprijină şi precizează directivele Conciliului de la Trento în materie de pictură. *Judecata de apoi* este supusă aici unor critici severe : Michelangelo a reprezentat îngerii fără aripi ; Hristos este în picioare, cînd, de fapt, el trebuia să fie aşezat pe tronul gloriei ; veşmintele anumitor personaje sînt bătute de vînt, or, după cum se ştie, vîntul a încetat să bată în ziua *Judecăţii de apoi.*

Pentru a împiedica răspîndirea Reformei în Europa, Roma decretează că arta trebuie să fie folosită ca mijloc de acţiune pentru combaterea ereziei protestante. Biserica romană hotărăşte, astfel, să facă „artă dirijată". Artiştii urmează a fi îndoctrinaţi, iar operele lor minuţios supravegheate. Recalcitranţii vor fi chemaţi să dea socoteală în faţa Inchiziţiei.

Biserica începe prin a interzice nudul în operele religioase (am văzut ce s-a întîmplat cu *Judecata de apoi* a lui Michelangelo). Sub influenţa predicilor, sculptorul Bartolommeo Ammannati, cuprins de remuşcări din pricina nudurilor sculptate în tinereţe şi pe care nu le poate distruge, trimite, în 1582, academiei din Florenţa o scrisoare plină de căinţă. Totuşi, printr-o înţelegere tacită intervenită între biserică şi artişti, s-a căzut de acord ca fabu-

la antică şi mitologia să rămînă domenii ale nudului.

Esenţialul, din acest moment, este ca în pictura religioasă nimic să nu abată gîndul de la subiect. Nimic nu trebuie să sustragă atenţia credinciosului de la taina mîntuirii. Tot ceea ce nu slujeşte acestui scop trebuie înlăturat. Pentru viitorul picturii occidentale consecinţele acestui imperativ sînt considerabile. Peisajele, care treptat se integrează în scenele religioase, sînt în prezent înlăturate. De acum încolo, ele vor dobîndi o viaţă proprie. La fel şi scenele de familie sau naturile moarte. Din acest moment, va exista o pictură religioasă şi una profană.

Artistul care compune o operă religioasă trebuie să trateze personajele evanghelice într-o viziune plină de măreţie, în caz contrar el riscă să-şi vadă opera refuzată sau să fie nevoit s-o refacă. Aşa, de pildă, Biserica refuză să aşeze pe unul din altarele catedralei Sfîntul Petru un tablou al lui Caravaggio reprezentînd *Fecioara cu Pruncul strivind şarpele* sub pretextul că „scena este înfăţişată în mod josnic". Tot Biserica îl obligă pe artist să-l picteze din nou pe Sfîntul Matei, „care îşi arată în mod grosolan picioarele".

La 18 iulie 1573, Paolo Veronese este convocat la Veneţia pentru a răspunde la întrebările Sfîntului Oficiu în legătură cu tabloul său *Prînzul din casa lui Simon*, dat fiind că acest pictor continua să creeze opere religioase pentru mănăstiri, ca şi cum Reforma şi Contrareforma nici n-ar fi existat. El nu ţinea seama de instrucţiunile Conciliului de la Trento. În această *Cină*, la care n-ar fi trebuit să fie prezenţi decît Hristos şi apostolii, Veronese a introdus o mulţime de personaje şi animale : halebardieri germani, servitori, pitici, bufoni, papagali, ceea ce Sfîntul Oficiu consideră înjositor pentru gravitatea subiectului, putînd deveni o armă în mîinile ereticilor.

„INCHIZITORUL : Vi se pare cuviincios să reprezentaţi, la ultima Cină a Domnului Nostru, bufoni, soldaţi beţi, pitici şi alte asemenea aiureli ?

VERONESE : Nu.

INCHIZITORUL : Atunci de ce i-aţi pictat ?

VERONESE : I-am pictat presupunînd că aceşti oameni se află în afara locului unde se desfăşura Cina.

INCHIZITORUL : Nu ştiţi că în Germania şi în alte părţi bîntuite de erezie există obiceiul ca, prin picturi prosteşti, să fie înjosite şi luate în derîdere practicile Sfintei Biserici Catolice, pentru a fi răspîndită astfel doctrina cea falsă în rîndul oamenilor neştiutori sau lipsiţi de putinţa înţelegerii ?"

Veronese încearcă să se justifice : „...Mi s-a spus să-l împodobesc aşa cum voi socoti de cuviinţă, ori, tabloul e mare şi poate cuprinde multe figuri... Atunci cînd într-un tablou îmi rămîne spaţiu liber, îl umplu cu figuri din imaginaţie... Noi, ceştilalţi, pictorii, ne îngăduim asemenea libertăţi, ca şi poeţii ori ca nebunii..."

Dar judecătorii n-au fost prea satisfăcuţi de explicaţiile lui Veronese. El va trebui să-şi corecteze şi să-şi îmbunătăţească tabloul. „Acestea fiind zise, judecătorii au hotărît că numitul Paolo va trebui să-şi corecteze şi să-şi îmbunătăţească tabloul, în timp de trei luni de la data de cînd i s-a adus mustrarea ţinînd seama de observaţiile şi hotărîrile Preasfîntului tribunal şi acestea pe cheltuiala numitului Paolo" [16].

Inchiziţia îi supraveghează pe artişti nu numai spre a asigura decenţa şi demnitatea tablourilor religioase pictate de ei, dar veghează şi ca aceştia să nu introducă în operele lor „nici o imagine inspirată de vreo dogmă greşită", după cum precizează Conciliul de la Trento.

Dacă Bisericii îi vine greu să supună hotărîrilor sale pe un Caravaggio şi trebuie să-l aducă pe Veronese în faţa Inchiziţiei, ea găseşte, în schimb, în familia Carracci oameni supuşi care îi vor crea personaje evanghelice cu privirea plină de noblete şi pioşenie, înconjurate de simboluri lesne de înţeles de către „cei simpli" (poporul) : crucea, aureola, crinul, craniul. Importanţă istorică a pictorilor din familia Carracci este cu totul deosebită, pentru că ei stau la baza artei ecleziastice a epocii

moderne şi mai ales a „artei de la Saint-Suplice", privită astăzi cu dispreţ de mulţi credincioşi intelectuali, care o consideră „de prost gust". Şi totuşi această artă dispreţuită a contribuit la succesul Contrareformei şi a ajutat la menţinerea a milioane de creştini, sensibili la mesajul acestor imagini, în orbita Romei. Credinciosul care condamnă această artă în numele „gustului", ar trebui să-şi pună mai curînd problema eficacităţii religioase a acestor imagini, noţiunea de gust fiind în afara religiei propriu-zise, ea aparţinînd religiei Artei.

Iezuiţii, care au participat atît de activ la elaborarea deciziilor Conciliului de la Trento, vor face „artă dirijată" spre a duce la bun sfîrşit politica lor religioasă. Pentru a-i pregăti pe tinerii lor misionari care urmau să plece să recîştige ţările protestante la credinţa catolică, iezuiţii comandă artiştilor să picteze supliciile, spre a-i obişnui pe aceşti tineri misionari cu ideea morţii. Iezuiţii credeau că, dacă sînt privite în fiecare zi, torturile îşi pierd din capacitatea de a îngrozi, punct de vedere împărtăşit şi de contemporani. În 1594, cardinalul Paleotti scria : „Nu trebuie să ne temem să pictăm supliciile creştinilor în toată grozăvia lor, roţile, grătarele pentru ars, ţepile, crucile pentru răstigniri. Biserica înţelege să slăvească în acest fel curajul martirilor, şi totodată să înflăcăreze inimile fiilor săi" [17].

În colegiul englez de la Roma, unde tinerii novici sînt „antrenaţi" pentru misiunea lor periculoasă pe pămîntul eretic al Britaniei, iezuiţii îi comandă lui Pomarancio să picteze o serie de fresce care să povestească istoria Angliei, aproape numai prin scene de tortură : Sfîntul Edmond este străpuns de săgeţile danezilor, Sfîntul Edmond şi Sfîntul Thomas de Canterbury sînt asasinaţi, Sfînta Ebbe şi călugăriţele sale îşi taie nasul şi buzele, spre a le face silă piraţilor scandinavi şi a scăpa astfel de pîngăririle lor, preoţii sînt despicaţi în patru de către călău, catolicii sînt ciuruiţi, alţii, cusuţi în piei de animale, sfîşiaţi de cîini" [18].

Părinţii iezuiţi vor pune să fie pictat în acest colegiu supliciul a patruzeci de foşti elevi, martirizaţi în Anglia.

Sub îndrumarea lor, vor lucra pictori dintre cei mai vestiţi. Rubens pictează pentru ordin *Martiriul Sfîntului Lievin* unde artistul îi reprezintă pe călăi smulgînd limba episcopului şi aruncînd-o, sîngerîndă, unui cîine. Tot el pictează, pentru biserica iezuiţilor din Anvers, treizeci şi nouă de panouri „conform listei înmînate de către fratele superior" (după cum se spune în contract).

Rolul artiştilor în politica iezuiţilor şi a Contrareformei nu se limitează însă numai la iconografie. Biserica susţine o dogmă opusă celei a Reformei. Ea hotărăşte să opună austerităţii protestanţilor splendoarea care face apel la simţuri. Iezuiţii comandă artiştilor să le îmbrace bisericile în marmură, în lapislazuli, în bronz şi în aur, spre a face lăcaşele de cult atrăgătoare pentru masele de credincioşi. Această politică de fast se justifică întrucît, zice Molanus : „Biserica este imaginea cerului pe pămînt ; Dumnezeu este pretutindeni în ea. Cum să n-o împodobeşti cu tot ceea ce este mai de preţ ?" [19]

Operele Contrareformei, care fac, astfel, apel la sentimente şi stările excepţionale, se adresează poporului, opunîndu-se celor ale Renaşterii, care făceau apel la intelect şi nu se adresau decît unor aleşi.

Biserica, luîndu-i din nou în mînă pe artişti în vederea răspîndirii Credinţei, îi reintegrează în societate. Ei îşi vor pierde libertatea dar, pînă la romantism, vor înceta să mai ducă o viaţă boemă şi să mai fie nişte inadaptaţi, nişte indivizi în afara legii. Ei nu vor mai fi zei sau semizei. Cînd, în 1593, pictorul Federigo Zuccari va fonda la Roma o academie după modelul celei din Florenţa, dar inspirată de Biserică, el va recomanda conformismul şi supunerea faţă de superiori. Iar în secolul următor, artişti renumiţi ca Rubens, Bernini, Velázquez sau Le Brun (cu toţii însufleţiţi de credinţă) se vor conforma idealului clasei dominante, în sînul căreia vor trăi.

VI. ARTIȘTII FUNCȚIONARI

Ascensiunea pictorilor și a sculptorilor în afara Artelor mecanice, metamorfozarea lor în artiști, s-a petrecut în Italia între secolele XIV și XVI. Celelalte țări europene nu au jucat nici un rol în această evoluție. Începînd din secolul al XVII-lea Franța ia locul Italiei.

Pentru a-și asigura triumful în Franța și hegemonia în Europa, monarhia absolută pune în slujba politicii sale toate resursele regatului. Ea intervine în toate activitățile vieții publice: în legislație, în administrație, în comerț, industrie, religie, literatură și bineînțeles și în artă.

Pentru Ludovic al XIV-lea arta este un instrument de guvernămînt. Construirea Versailles-ului reprezintă un act politic. Arta trebuie să mărească strălucirea curții, să ridice prestigiul monarhiei și să dezvolte mitul regalității. În persoana lui Ludovic al XIV-lea arta trebuie să preaslăvească statul, de vreme ce „Regele-Soare" declarase: „Statul sînt eu".

Așadar, această monarhie absolută îi înregimentează și-i îndoctrinează pe artiștii care, la fel ca și militarii, trebuie să slujească statul cu o supunere oarbă. Ei trebuie să accepte jugul autorității și să nu-și lase inspirația și imaginația să zburde în detrimentul rațiunii de stat. Artiștii devin astfel niște funcționari supuși regulamentelor, fiindu-le interzis să ia inițiative neconforme cu voința

regală. Pentru a-i mobiliza pe artiști în sprijinul puterii regale și a-i transforma în funcționari docili, gata să-și sacrifice personalitatea, monarhia franceză se inspiră, perfecționîndu-l, din sistemul academic creat sub regimurile autoritare ale ducilor de Toscana și ale Contrareformei.

„Academia regală de pictură și sculptură" (cele două arte frumoase cum li se spunea pe atunci, spre a fi deosebite de Artele mecanice sau josnice), fondată în 1648, este o organizație puternic ierarhizată. Treptele acestei ierarhii erau : elevii, elevii titularizați, academicienii, asistenții profesorilor, profesorii, rectorii, cancelarul și în vîrful piramidei viceprotectorul și protectorul. Academia era un for care își propunea să modeleze spiritul artiștilor — pictori și sculptori — după un tipar uniform. Rezultatul acestei stricte discipline școlare îl constituie unul din ansamblurile arhitectonice dintre cele mai admirate din lume : Versailles-ul.

Colbert, „Comandor și Mare Tresorier al Ordinelor Maiestății Sale, Inspector general al Finanțelor, Supraintendent și Ordonator General al construcțiilor, artelor și manufacturilor din Franța" și omul de încredere al lui Ludovic al XIV-lea, supraveghează îndeaproape activitatea Academiei, al cărei viceprotector este începînd din 1661. Cînd nu poate asista personal la conferințele în care academicienii elaborează cîte o doctrină de artă politică, el îi trimite pe doi dintre subalternii săi, Du Metz și Perrault, cu misiunea de a-i prezenta o dare de seamă a acestor ședințe. Le Brun, primul pictor al curții, cancelar și reprezentant atît al lui Colbert cît și al absolutismului în Academie, susține în conferințele sale superioritatea desenului asupra coloritului și a rațiunii asupra sentimentelor.

Colbert vrea ca pictura lui Le Brun și a celorlalți academicieni să fie un instrument eficace de propagandă a politicii monarhiei. Are dreptul s-o ceară dat fiind că academicienii nu sînt decît funcționari salariați ai statului. Adresîndu-se într-o zi unor membri influenți ai Academiei, Ludovic al XIV-lea le spune : „Vă încredințez ceea ce am mai

de preț pe pămînt... gloria mea". De altfel, statutul prevede că : „În fiecare an, la 17 octombrie, ajunul sărbătorii Sfîntului Luca, Academia va da tuturor studenților o temă generală privind acțiunile eroice ale regelui, iar fiecare va face după acestea un desen..." [1]

Pentru a-l preaslăvi pe rege, artistul are două posibilități : pictura istorică contemporană sau „un fapt actual prezentat sub forma unei alegorii din antichitate". Le Brun înclină spre a doua cale, dar Colbert are cîștig de cauză susținînd o propagandă mai directă. Atunci Le Brun proiectează și cere să se execute la manufacturile Gobelins o serie de tapiserii care povestesc viața lui Ludovic al XIV-lea : încoronarea la Reims, vizita la manufacturile Gobelins, înfrîngerea turcilor pe Raab...

Întîietatea, pe care Academia o acordă din rațiuni politice subiectelor istorice, are drept consecință statornicirea unei ierarhii a diverselor genuri de pictură, în ordinea „nobleței" lor : pictura istorică, portretul, peisajul, pictura animalieră și natura moartă. „Școala academică nu predă decît pictura istorică ; elevii coboară uneori la portret sau peisaj, dar le intitulează portret sau peisaj istoric."

Félibien — care va avea o mare influență asupra unor generații întregi de artiști — scria într-o amplă prefață la *Conferințele Academiei* din anul 1667 : „Cel care face perfect peisaje este superior celui care nu face decît fructe, flori sau scoici. Cel care pictează animale vii este mai demn de stimă decît cel care reprezintă numai lucruri moarte și fără mișcare. Și, bineînțeles, cel care, devenind imitatorul lui Dumnezeu, pictează figuri omenești este cu mult mai presus decît ceilalți... Totuși, un pictor care nu face altceva decît portrete nu a ajuns încă la cea mai înaltă perfecțiune a artei... Pentru a o atinge, el trebuie să treacă de la o singură figură la reprezentarea mai multora deodată, să trateze subiecte de istorie și de fabulă : el trebuie, asemeni istoricilor, să reprezinte faptele mărețe, ori să cînte, aidoma poeților, subiectele plăcute ; și, înălțîndu-se și mai sus, el trebuie să

ştie, prin compoziţii alegorice, să înveşmînteze cu vălul fabulei virtuţile oamenilor mari şi faptele cele mai nobile“ [2].

Astăzi, majoritatea istoricilor sau amatorilor de artă adoptă o atitudine îngăduitoare faţă de Félibien şi de ierarhia genurilor alcătuită de el, manifestînd doar dispreţ sau indiferenţă faţă de tablourile istorice. Ei par a uita locul de cinste pe care îl au scenele de propagandă ce acoperă pereţii şi plafoanele Versailles-ului. Diplomaţii străini erau întîmpinaţi la intrarea Versailles-ului construit de Le Vau de stemele prăbuşite în ţărînă ale Imperiului şi ale Spaniei, steme pe care le regăseau pictate şi pe bolta scării mari. „De pe plafonul galeriei lui Mansart şi a lui Le Brun, din boschetul Arcului de Triumf, Războiul din Olanda, trecerea Rinului, Europa aparent supusă, toate, proclamă gloria regelui“ [3]. După părerea lui Saint-Simon, însă această propagandă menită să-i impresioneze pe străini a avut un efect dăunător pentru monarhia absolută, deoarece „... splendidele tablouri istorice (ale lui Mignard) care împodobesc marea galerie de la Versailles şi cele două saloane au contribuit în bună măsură să stîrnească întreaga Europă împotriva regelui şi s-o ridice mai degrabă împotriva persoanei sale decît împotriva regatului său“ [4].

Saint-Simon nu denunţă numai pericolul pe care îl prezintă arta şi nici efectul ei de bumerang, ci şi cheltuielile făcute de către un rege beat de prestigiu şi de glorie pentru amenajarea Versaillesului. „... Cum nici el (Mansart) n-avea de loc gust, iar regele cu atît mai puţin, cu toate aceste cheltuieli uriaşe, nu s-a realizat nimic frumos, şi nici măcar comod... Iată această frumoasă capelă de la Versailles pentru care s-au cheltuit, ca mînă de lucru şi ca ornamentaţie, atîtea milioane de scuzi şi atîţia ani“ [5].

Chiar şi Colbert denunţă risipa. El scrie regelui : „Dacă Maiestatea voastră ar binevoi să caute la Versailles unde sînt cei mai bine de cinci sute de mii de scuzi, care s-au cheltuit aici în ultimii doi ani, cu greu i-ar putea găsi“ [6].

Acest monument, ridicat din nebunia unui despot, a costat scump și nu numai bani, ci și vieți omenești. Lucrătorii mor pe șantier. Și atunci cînd mama unui muncitor ucis la „mașinăriile de la Versailles" îndrăznește să-l ocărască pe „Regele-Soare", acesta ordonă să fie arestată și biciuită.

Versailles-ul contribuie la creșterea deficitului bugetar al regelui și la sporirea mizeriei și a inflației monetare din ultimii ani ai domniei lui Ludovic al XIV-lea. Cei care pretind că această inflație este compensată astăzi prin intrările de devize și prin strălucirea Versailles-ului dau dovadă de orbire.

Pentru conceperea și conducerea imenselor și costisitoarelor lucrări de la Versailles, Ludovic al XIV-lea găsește în persoana lui Le Brun, primul său pictor, un dirijor de mare anvergură, pe măsura ambiției sale.

Charles Le Brun, căruia Ludovic al XIV-lea îi acordă în 1662 acte de înnobilare redactate în termeni deosebit de măgulitori spre a-i recompensa devotamentul față de cauza monarhiei absolute, s-a născut la 24 februarie 1619 într-o familie modestă de meșteșugari. Tatăl său era meșter cioplitor, iar nașul meșter zidar. Prin energia sa, Le Brun va contribui nu numai la scoaterea pictorilor și sculptorilor francezi din cadrul Artelor mecanice, dar și la evoluția religiei Artei în Franța, pe care o va susține prin conferințe și acțiuni personale. Din acest punct de vedere, el reprezintă la fel ca și Ghiberti, Leon Battista Alberti, Marsilio Ficino sau Michelangelo, un jalon în istoria artei. În aceea a ideilor, pictori din secolul XVII ca Rubens, Velázquez, Rembrandt sau Vermeer, cu mult mai celebri astăzi decît Le Brun, nu au jucat decît un rol mic, sau chiar nici unul.

În prima jumătate a secolului al XVII-lea, cînd Le Brun își făcea ucenicia în Franța, pictorii și sculptorii nu apucaseră să fie metamorfozați în artiști, ca cei din Italia. Ei nu erau încă nimic altceva decît niște meșteșugari ori lucrători, cuvinte pe vremea aceea aproape sinonime. Făceau, aşadar, parte din ultima categorie socială, aceea pe

care juristul Loyseau o privea cu dispreț în lucrarea sa *Tratat asupra Ordinelor și demnităților simple* (1613) : „Denumim în mod curent mecanic tot ceea ce este josnic și abject“ [7]. Loyseau nu consideră că meșteșugarii, oameni ai Artelor mecanice, ar face parte din burghezie sau starea a treia. Criteriul de deosebire era munca manuală.

Cînd pictorii din Franța și-au îndreptat privirile spre Italia, ei constată cu invidie că, de cealaltă parte a Alpilor, pictorii nu mai sînt considerați, cu dispreț, drept meșteșugari sau lucrători manuali, ci drept artiști. Condițiile sociale și politice din Franța nu favorizează această evoluție, această desprindere a Artelor mecanice. Numai cîțiva privilegiați la fiecare generație au reușit să se detașeze de meserii sau de corporații și să devină pictorul regelui sau al reginei, cu titlul onorific de „valet de cameră“. Erau *brevetarii*, cum li se mai spunea în secolul al XVII-lea.

Nu este deci de mirare faptul că, de la jumătatea secolului al XVI-lea, pictorii francezi iau drumul Romei și al Italiei, ca să se bucure acolo de stima care după părerea lor li se cuvenea. Unii nu fac decît un scurt popas, alții rămîn aici mai mulți ani, ca Nicolas Poussin sau Claude Gellée, zis și Lorrain, care stă în Italia cincizeci și cinci de ani ; sînt și unii care se stabilesc aici definitiv, ca Giovanni Bologna, care se numea la origine Jean de Douai sau ca Mola da Francia, al cărui nume francez era Jean-Baptiste Mole. În 1642, vine și Le Brun care, ca și alți pictori străini, este ales membru al Academiei Sfîntul Luca, întemeiată de Zuccari la sfîrșitul secolului precedent. Le Brun are astfel ocazia să observe, din interior, modul de funcționare al unei academii, avantajele pe care ea le prezintă pentru pictor și, eventual, pentru stat.

La puțin timp după întoarcerea lui Le Brun în Franța, comunitatea breslelor din Paris se ridică împotriva privilegiilor brevetarilor și cere Parlamentului să reducă numărul lor. Brevetarii se sperie de această amenințare și sub conducerea lui Le Brun supun regelui, prin intermediul unui gentilom

amator de artă, domnul de Charmois, o cerere de întemeiere a unei academii.

În această cerere din 20 ianuarie 1648, găsim aceleași argumente care fuseseră înaintate în secolele XV și XVI în vederea scoaterii pictorilor și sculptorilor din Artele mecanice, în cadrul cărora au fost „pe nedrept incluși". „Pictura și sculptura au deținut întotdeauna un rang de seamă la greci și la romani și au fost exercitate liber și cu cinste... În Franța aceste două Arte frumoase au fost, timp de mai multe secole, înjosite din cale afară, supuse oprobriului unei corporații care le degrada ; aservite unei bande ignorante și hrăpărețe de jurați ; meșteșugari josnici fără cultură și fără merite..." [8] „Artele nobile" se cer despărțite de „Artele mecanice".

Această cerere, de altfel acceptată (adunarea de constituire a „Academiei regale de pictură și sculptură" are loc în anul următor la întîi februarie), prezintă un interes cu totul deosebit, deoarece ni se aduce pentru prima oară la cunoștință termenul de „Arte frumoase" (scris cu A mare și f mic). În conștiința autorului, sau a autorilor acestei cereri — dat fiind că la redactarea ei au participat Le Brun și alți brevetari — pictura și sculptura sînt Arte liberale, pentru care inventează și termenul de „Arte frumoase". Mai tîrziu se va scrie Arte-Frumoase cu F mare și cu liniuță de unire. Astfel expresia Arte-Frumoase o va înlocui pe aceea de Arte liberale, care azi nu prea mai spune mare lucru omului cultivat din Franța.

De aici încolo se va folosi deci Arte sau Arte-Frumoase, fără a se face vreo deosebire între ele. Lucrătorii manuali care vor practica celelalte meserii manuale își vor păstra vechea lor denumire de *ouvrier* sau *artisan*. Félibien însă va continua să întrebuințeze și în secolul al XVII-lea termenul de lucrător pentru a-i desemna pe pictori și pe sculptori.

Pentru a întări această diferență, Academia pune accent pe importanța teoriei, în detrimentul tehnicii, urmărind să dovedească că, pentru artiști, „mîna nu este altceva decît slujnica spiritului",

pictura fiind, aşa cum a spus Leonardo da Vinci, *„cosa mentale"*. Academia este o şcoală unde se va preda geometria, perspectiva şi anatomia ; se va desena după un model viu, dar în incinta sa nu se va face nici pictură, nici sculptură. Un loc de seamă va fi acordat conferinţelor ţinute de către principalii academicieni, conferinţe în care se vor dezbate meritele tablourilor celebre ale lui Rafael sau Poussin.

Acest învăţămînt supravegheat îndeaproape de către monarhie, mai ales după 1661 cînd Ludovic al XIV-lea ia personal în mînă puterea, permite statului să dispună de artişti capabili să-i îndrumeze pe lucrătorii industriilor regale, sau manufacturi, cum li se mai spunea pe-atunci, în sensul dorit de monarhie. Academia devine astfel un centru de formare a tinerilor pictori şi sculptori, necesari pentru edificiile regale. Colbert care, în 1662, tocmai organizase manufactura Gobelins, menită să producă opere pentru Versailles şi alte palate ale Coroanei, îl numeşte director al acestei noi fundaţii regale pe Le Brun. Acest pictor, şi totodată funcţionar superior, îşi va pune amprenta asupra tuturor operelor standardizate care vor ieşi din atelierul de la Gobelins : mobilă, bronzuri, tapiserii, servicii de argint.

Pentru a-i menţine pe artişti la discreţia regelui, Academia are numeroase metode de constrîngere. În mîna ei sînt nu numai simbriile, ci şi distribuirea premiilor, printre care şi bursa Romei, prilejul unei şederi la Academia Franţei, fondată în 1666 în Oraşul etern, ca filială a celei de la Paris. Academia împarte artiştilor comenzile făcute de rege, conferă titluri şi acordă burse. Ea oferă de asemenea artiştilor avantajul de a-şi putea expune operele în faţa marelui public, aceasta constituind originea celebrelor Saloane din secolele XVIII şi XIX, care vor juca un rol atît de important în viaţa artiştilor.

A fi academician şi funcţionar e un privilegiu. Înseamnă (cel puţin aşa pare) că poţi avea într-una comenzi. Înseamnă că te-ai ridicat deasupra poporului „vulgar şi mecanic". Înseamnă să ai

un rang onorabil la curtea celui mai puternic monarh din Europa. Numai cîţiva nobili, rămaşi în urma epocii, mai îndrăznesc să-i tutuiască pe artişti. Dar a fi academician mai înseamnă şi să-ţi vinzi sufletul şi să-ţi legi soarta de un regim politic, despre care lucrul cel mai blînd care se poate spune ar fi că este un regim autoritar. Înseamnă să-ţi pierzi libertatea în schimbul siguranţei şi onorurilor, la fel ca şi pictorii şi sculptorii pe care Vasari îi atrăsese, cu un secol mai înainte, în Academia sa de la Florenţa.

Dar această siguranţă materială şi această permanenţă în comenzi vor dispare din motive economice încă înainte de sfîrşitul secolului. Antrenat în războaie din ce în ce mai lungi şi din ce în ce mai costisitoare şi în cheltuieli disproporţionate faţă de veniturile ţării, Ludovic al XIV-lea va duce Franţa la ruină. Încercînd să compenseze deficitul statului, Ludovic al XIV-lea măreşte impozitele ; în 1689, cu două luni înainte de moartea lui Le Brun, el se hotărăşte să dea la topit argintăria regală desenată de primul pictor al curţii şi reduce simţitor cheltuielile destinate Versaillesului. Bugetul alocat clădirilor scade, în anul acela, de la 7 la 1,5 milioane.

Artiştii din Academie sînt printre primii care au suferit de pe urma restrîngerii creditului alocat fundaţiilor regale. În 1694, situaţia lor se înrăutăţeşte şi mai mult. Printre noile măsuri de austeritate decretate de către rege este şi închiderea provizorie a Academiei. Astfel artiştii-academicieni sînt lipsiţi de salariul lor de funcţionari şi, în cîţiva ani, ei care cunoscuseră, dacă nu bogăţia, cel puţin traiul asigurat şi prestigiul datorat situaţiei lor de înalţi funcţionari, participanţi la politica statului, se văd coborîţi din vîrful soclului lor şi prăvăliţi în vălmăşagul daraverelor negustoreşti, în nesiguranţă, în lupta pentru existenţă. Această situaţie îi va face să redevină, în epoca romantică, inadaptabilii pe care Italia de dinainte de Contrareformă îi cunoscuse deja.

VII. ARTIȘTII ÎN LUPTĂ CU NEGUSTORII ȘI CRITICII DE ARTĂ

Spre deosebire de Franța, în Olanda artiștii au fost azvîrliți în lupta comercială și în nesiguranță chiar de la începutul secolului al XVII-lea, dat fiind că aici nu exista, ca în Franța pe vremea lui Ludovic al XIV-lea sau ca la Florența pe vremea familiei Medici, o putere centrală capabilă să creeze o academie, pentru a-și satisface astfel ambiția politică. Olanda este o republică burgheză, ostilă fastului, luxului și cheltuielilor de prestigiu. Dacă artiștii vor pătimi de pe urma acestui fapt, n-are nici o importanță ! Un regim democratic este mai demn de stimă decît o monarhie absolută.

La lipsa de comenzi din partea statului, se adaugă, pentru artiști, și lipsa de comenzi din partea bisericii. Nu se cer nici tablouri pentru altar și nici fresce. Sîntem într-o țară a Reformei. Această situație politică și religioasă, proprie Olandei secolului al XVII-lea, dă naștere unor condiții de lucru total anarhice pentru pictori, prefigurînd din multe puncte de vedere pe cele pe care le cunoaștem și le suportăm astăzi în lumea occidentală. De altfel, cauzele sînt aceleași.

Lipsindu-le comenzile regulate — căci cele ale corporațiilor sau ale organizațiilor obștești sînt destul de rare — pictorii olandezi din acea vreme creează în atelierele lor opere care nu sînt cerute. Este un fenomen nou avînd drept consecință provocarea unui dezechilibru între cerere și ofertă,

ceea ce implică riscul supraproducției și al scăderii valorii mărfii. Folosim acești termeni în mod intenționat deoarece pictura produsă în asemenea condiții devine, vrînd-nevrînd, o marfă, supusă legilor cererii și ofertei.

În această Olandă comercială, burghezia nu se sfiește să facă negoț cu tablourile ca și cu o marfă oarecare. Noțiunea italienească de operă de artă este încă necunoscută burghezilor din Țările de Jos.

Olandezii nu numai că vor comercializa, dar vor și specula tablourile, căci ei dispun de un surplus monetar. Ei prind gustul speculei, în ciuda neplăcerilor care decurg uneori din ea : dovadă — tulipomania care este, pe cît se pare, cea mai extraordinară istorie de speculă din toate timpurile. Către 1630, bulbii de lalele se negociau exact ca și acțiunile, la Bursă, la sfîrșitul lunii sau din trei în trei luni. Un bulb de lalea se putea schimba contra 12 iugăre de pămînt. Toate clasele sociale participă la această febră a speculei. Și apoi, într-o bună zi, a venit crahul ! John Evelyn, un călător englez, în trecere prin Rotterdam, remarcă în *Jurnalul* său acest spirit de speculație și cîșigurile considerabile realizate pînă și de fermieri din cumpărarea și vinderea tablourilor : „Sosirăm seara la Rotterdam unde se ținea tîrgul anual. Piața era atît de plină de tablouri că rămăsei uimit... Motivul acestei abundențe de tablouri și al prețurilor scăzute provenea din cererea țăranilor, care doreau să-și plaseze fondurile ; într-adevăr, este un lucru obișnuit să vezi că un fermier dă 3000 sau 4000 de livre pentru ca să cumpere picturi. Casele lor sînt pline de tablouri pe care apoi le vînd la alt tîrg cu un mare cîștig“ [1].

Această ambiție a burghezilor și a fermierilor înstăriți de a achiziționa tablouri pentru a cîștiga bani, pentru a-i imita pe cei situați pe o treaptă socială superioară lor, dar — trebuie s-o recunoaștem — și din dorința de a-și împodobi casa, va aduce, în pictură, inflația. În scurt timp, piața este saturată și pictorii sînt nevoiți să-și dea operele pe sume de nimic. Jan Steen, la apogeul carierei sale, e

nevoit să accepte 27 de guldeni pentru trei portrete, iar Isaack van Ostade trebuie să dea negustorului său, pentru aceeași sumă, treisprezece tablouri. Și aceasta, într-o perioadă cînd un bou valora 90 de guldeni.

Ca să supraviețuiască, pictorii au o singură soluție : să-și găsească o a doua meserie, lucru pe care-l fac aproape toți. Jan van Goyen se va ocupa de bunurile imobiliare, Hobbema va fi perceptor de taxe, Jan van Steen hangiu, iar Ruisdael chirurg-bărbier. Unii dintre ei, însă, se vor ocupa de vinderea operelor de artă (tablouri, desene sau gravuri) personale sau ale altora ; este cazul lui Vermeer din Delft sau al lui Rembrandt care s-a dovedit foarte activ în acest domeniu la începutul carierei sale mondene.

Alături de acești pictori-negustori apar în secolul al XVII-lea în Țările de Jos o mulțime de vînzători de tablouri profesioniști, meserie născută din necesitatea pictorilor de a-și plasa tablourile. Acești negustori vor avea o oarecare influență asupra comerțului de tablouri și asupra comportării celor două părți interesate : pictorii și publicul. Ei vor reuși să adîncească prăpastia dintre cele două părți, să-l izoleze pe artist și să devină, astfel, întrucîtva responsabili de celebrul divorț dintre artist și public.

Ca și în zilele noastre, negustorii pun stăpînire pe artiști, obligîndu-i uneori să semneze contracte de exclusivitate, în care se stipulează faptul că artistul trebuie să livreze negustorului întreaga sa producție. Așa, de pildă, un astfel de contract, pe timp de un an, a fost semnat în 1674 între negustorul Bartholomeus Floquet și pictorul Elias van der Broech. Acesta din urmă avea să primească o indemnizație de locuință de 39 de guldeni, să fie hrănit și să i se acorde un salariu anual de 120 de guldeni. În schimb, van den Broech trebuie să fie zi de zi la dispoziția lui Floquet spre a picta toate subiectele pe care fantezia comercială a acestuia le-ar putea imagina. Se prevede că dacă pictorul va lipsi, chiar și o zi, sau se va însura va

trebui să plătească negustorului „daune și interese" !

Ceea ce trebuie reținut din acest contract este faptul că negustorul e cel care impune pictorului un subiect sau altul. De fapt el îi comandă subiectele pe care publicul magazinului său le cere și le cumpără. Cu toate eforturile negustorilor de a controla în acest mod piața, ea totuși se strică din pricină că pictorii necontrolați de negustori produc prea mult. Piața internă este saturată și pentru că exportul de pictură olandeză era, la vremea aceea, limitat, prețurile și o dată cu ele beneficiile, scad. Această situație face pe numeroși negustori să renunțe la pictura modernă în favoarea picturii vechi, fapt care aduce a nouă scădere de preț. Cu cîteva secole mai tîrziu, lordul Duveen va proceda la fel.

Acești negustori de tablouri din secolul al XVII-lea au adeseori o reputație proastă și sînt comparați uneori cu geambașii. Jan Pieters Zoomer, vestit negustor din Amsterdam, care botează cu nume celebre tot soiul de picturi mediocre, e poreclit ironic : „Ioan Botezătorul în Artă". O mulțime de copii sînt vîndute drept tablouri autentice. În scurt timp și această piață a picturii vechi se strică sub influența stării de război și a condițiilor economice neprielnice. În 1655, guvernul reduce de la 5% la 4% dobînzile pe împrumuturile sale. Această criză economică a contribuit ca viața artiștilor să devină și mai grea, iar uneori de-a dreptul dramatică. Banii ajung o raritate, abundența monetară nu mai există. Cumpărătorii încetează să mai cumpere. Această criză grăbește falimentul lui Rembrandt și ar putea fi cauza numărului extrem de redus al tablourilor pictate de Vermeer din Delft. Cînd Vermeer moare, soția sa nu mai poate evita, nici ea, falimentul. Ea declară (în fața tribunalului de insolvabilitate) :

„În timpul războiului purtat acum cîțiva ani cu regele Franței, (soțul meu) neputînd cîștiga nimic sau aproape nimic, a fost nevoit să vîndă prăvălia de obiecte de artă pe care o cumpărase și-n care negustorea în mare pierdere" [2].

În aceeași perioadă exista în Franța, pe lîngă Academia de acolo, o intensă piață de tablouri, cu totul diferită de cea din Olanda, fiind limitată la cîțiva curioși sau amatori proveniți din clasele conducătoare ale țării. Este piața unei elite sau a unor oameni care se considerau ca atare. Aici rolul negustorilor nu este preponderent. Sub influența Italiei, pictura contemporană nu este tratată ca o marfă, ci ca operă de artă. Pictorii care lucrau pentru această piață nu cunosc mizeria, sau nu o cunosc încă ; cel puțin nu înainte de criza economică franceză de la sfîrșitul secolului, care avea să tulbure viața acestor artiști, ca și a tuturor celor ce munceau pentru stat. Numărul pictorilor care creează pentru persoane particulare devine atunci prea mare. Iată cum se recomandă Louis-Henri de Loménie, conte de Brienne, unul dintre acești amatori de artă : „Am fost născut pictor fără ca eu însumi s-o știu și am devenit un cunoscător al picturii tot cheltuind bani pe tablouri. Setea de tablouri nu e bună decît pentru niște mîină spartă ca mine sau pentru regi, care-și pot îngădui asemenea cheltuieli fără să se simtă strîmtorați. Dar pentru persoane particulare este, de bună seamă, o mare nebunie și cheltuiala întrece cu mult mijloacele și posibilitățile lor... Eu am cheltuit o grămadă de bani pe tablouri" [3].

Chiar prea mulți, și peste ceea ce îi permiteau mijloacele ! Ca să facă față cheltuielilor nebunești cerute de colecția sa, Loménie, care moștenise de la tatăl său înalta demnitate de secretar de stat, s-a apucat să joace și să trișeze. În 1663, este descoperit, exilat și obligat să-și cedeze funcția, fiind mai apoi acuzat și de alte delapidări. Ca să se debaraseze de el, familia îl internează la Saint-Lazare, laolaltă cu cei slabi de minte. El va sta aici optsprezece ani, avînd suficient timp să-și scrie *Memoriile*, document valoros pentru cunoașterea mecanismului pieții tablourilor în Parisul secolului al XVII-lea.

Chiar și Loménie, atît de circumspect cu negustorii, este uneori înșelat de ei. Totuși, el afirmă cu convingere : „Mă pricep foarte bine la treburile

astea. Pot cumpăra un tablou fără să cer sfat nimănui și fără teama că voi fi înșelat de vreun Jabach sau vreun Perruchot, de-alde Forest sau de către podestați, mari geambași de tablouri și care au tot vîndut, pe vremea lor, copii drept originale" [4]...

Dar mai departe în *Memoriile* sale, Loménie de Brienne uită ce scrisese înainte și recunoaște că a fost înșelat de către falsificatori. Prima dată, cînd cumpără „o frumoasă copie după Poussin" ; a doua oară cu „o frumoasă fecioară făcută de Domenichino, pe care Forest mi-a garantat-o ca originală !" Va fi înșelat și a treia oară, dar de data aceasta va ști să se răzbune cu îndemînare : „Michelin îmi vîndu ca originală o frumoasă copie a lui Forest după Mole. Nu era greu și trebuie scuzat un amator începător cum eram eu atunci, neștiutor de ce e în stare Forest. Dar l-am înșelat și eu pe înșelător. L-am pus pe Forest să-mi copieze contra o sută de livre micuțul meu tablou „Agar" al lui Mole, copie pe care i-o vîndui apoi lui Michelin, restauratorul de tablouri, drept original, cu patru sute de livre" [5].

Louis Hourticq, care ne relatează această istorioară în cartea sa *„De Poussin à Watteau"*, scrie : „Luvrul expune o mică «Agar»a lui Mole, cea care a aparținut, fără îndoială, lui Brienne" și adaugă : „Să sperăm că nu e copia lui Forest" [6].

Să sperăm și noi că în colecția lui Brienne nu sînt prea multe copii, pentru că unele picturi celebre ale lui Rafael, Tițian, Veronese și Poussin, pe care publicul le admiră la Luvru, au aparținut, la origine, secretarului de stat.

Brienne a colecționat îndeosebi maeștri vechi, dar și anumiți pictori contemporani cum ar fi de pildă Poussin. Trebuie cumpărate operele pictorului care se află în viață ! Asta îi pasiona pe amatorii de artă. Cînd se anunța sosirea vreunuia din tablourile sale trimise din Italia, toți curioșii Parisului se îmbulzeau să asiste la desfacerea lăzii și să facă tot soiul de comentarii. Pînzele lui Poussin se și vindeau la prețuri mari și lumea se

plîngea de acest lucru. Scriindu-i de la Roma fratelui său, supraintendentul, care dorea să achiziţioneze un Poussin, Louis de Fouquet vorbeşte despre „scumpetea" lor — două sute de pistoli bucata : „Ai scăpa mai ieftin dacă l-ai pune să picteze cîteva tablouri, decît dacă cumperi din cele făcute pînă acum. După ce-o să moară, nu va trece multă vreme şi lucrările sale vor fi de o mie de ori mai rare şi mai scumpe" [7].

Într-adevăr, peste puţin timp pînzele lui Poussin şi-au mărit de 5 ori preţul. Brienne menţionează că domnul de Seignelay, fiul lui Colbert, „a dat două mii de pistoli pentru micul *Moise* pe care eu îl cumpărasem numai cu două sute..." [8]

Binenţeles că un atare entuziasm pentru Poussin îi încurajează pe falsificatori, care inundă piaţa Romei şi a Parisului cu falsuri. Se înţelege că amatorii intră la idei. Cînd au prilejul, ei cer artistului, la fel ca şi în zilele noastre, să autentifice tablourile. La Roma, domnul de Monconys cumpără un Poussin şi imediat se duce să-l vadă pe artist : „Am fost în Piaţa Spaniei să-l văd pe domnul Poussin care a recunoscut tabloul lui Narcis pe care-l aveam şi a confirmat că-i de mîna lui..." [9] Poussin a fost „lansat" de către amatorii de artă din Roma, mai ales de către Cassiano del Pozzo, colecţionar vestit, despre care se spune că ar fi avut vreo cincizeci dintre pînzele sale. Ducîndu-i-se faima pînă la Paris, Richelieu îl chemă pentru a conduce lucrările de la Luvru. Dar a fost un eşec, căci Poussin, indiferent la politică şi incapabil să-i supravegheze pe lucrători, pretextează boala soţiei sale pentru a se întoarce la Roma de unde nu mai revine. Acolo îşi reia pictura sa de şevalet. Nu va mai lucra decît pentru amatorii de artă din Roma sau de la Paris, adeseori tot atît de indiferenţi ca şi el la politică. Aceştia îi vor comanda subiecte clasice sau mitologice — fără legătură cu evenimentele zilei — dar care vor fi pretexte pentru meditaţie şi discuţii asupra frumuseţii.

Unul dintre cei mai vestiţi amatori de pictură din Franţa secolului al XVII-lea — (el va avea

Inspirația poetului de Poussin, aflată azi la Luvru) — e un italian dintr-o familie foarte modestă ; se numește Mazarin și va fi succesorul cardinalului Richelieu la cîrma țării. Motivul principal care l-a îndemnat să colecționeze cu atîta frenezie nu e atît dragostea sa pentru meditație, cît ambiția secretă de a face uitată originea sa umilă. În această direcție, el îi va imita pe cei din familia Medici și îi va preceda pe cei din clanul Rothschild. Loménie de Brienne, care a fost secretarul său particular, povestește că Mazarin, plimbîndu-se prin galeria sa chiar în ajunul morții, îi spunea : „Oh, bietul meu prieten, trebuie să părăsesc toate acestea. Adio tablouri dragi pe care le-am iubit atît de mult și care m-au costat atît de scump“ [10]. În realitate, Mazarin n-a cheltuit averea sa personală, ci pe cea a contribuabililor. În această privință, el va fi în mod scandalos imitat de către numeroși supraintendenți ai finanțelor. Unele dintre colecțiile cu care muzeele noastre se mîndresc au fost adesea adunate cu bani dobîndiți în chip necinstit !

Pentru alte persoane, cum sînt nobilii, pe care nu-i preocupă originea lor socială, achiziționarea de tablouri reprezintă un mijloc de a-și îmbogăți patrimoniul. Astfel, marchizul de Coulanges scria, în 1675, doamnei de Sévigné : „Tablourile sînt adevărate lingouri de aur, n-a existat vreodată achiziție mai bună. O să le puteți vinde oricînd vă va conveni și întotdeauna cu preț dublu. Să nu vă necăjiți dacă aveți unele noi de la Grignan ; cînd vor fi destule pentru toate camerele, împodobiți-vă cu ele curțile și portalurile“ [11].

Chiar Ludovic al XIV-lea era perfect conștient cît de rentabilă este această piață a tablourilor. Ca și abatele Louis de Fouquet, el știe că valoarea operelor pictorilor contemporani va crește după moartea lor. Într-o zi, regele, pentru a-l apăra pe Le Brun expus unei intrigi a amatorilor de artă care îi reproșau faptul că picta mari compoziții istorice și disprețuiau calitatea picturii sale de șevalet, îi spune soției principelui moștenitor, în prezența pictorului : „Iată niște tablouri care după

moartea domnului Le Brun vor fi nepreţuite" ; apoi, întorcîndu-se spre academician : „Dar domnule Le Brun, nu vă lăsaţi să muriţi de foame, ca să vă puneţi în valoare operele, căci eu le apreciez încă de pe acum, şi fără aceasta" [12]. Totuşi pentru a-şi justifica reputaţia de mare pictor faţă de amatorii de artă, Le Brun va consacra în ultimii ani ai vieţii o mai mare parte a activităţii sale executării unor picturi de şevalet.

Ca urmare a înfrîngerilor militare suferite de Ludovic al XIV-lea şi a crizei economice care loveşte Franţa la sfîrşitul secolului, soarta academicienilor depinde din ce în ce mai mult de judecata amatorilor de artă. Regele se vede obligat să reducă considerabil cheltuielile consacrate Versailles-ului şi celorlalte palate ale sale. Lipsiţi în acest fel de principala lor sursă de venituri, academicienii sînt nevoiţi pentru a supravieţui să se adapteze evenimentelor şi să facă pictură de şevalet pentru amatori.

Cu acest prilej, ei descoperă importanţa expoziţiilor publice, inaugurate de către Colbert şi Le Brun în 1667, spre a atrage clientela particulară care le-ar putea cumpăra operele. În cursul secolului al XVIII-lea, tablourile vor fi expuse în Salonul pătrat, fapt pentru care de acum înainte se va spune că pictorii expun la „Salon". Expoziţiile sînt fie anuale, fie bianuale şi durează douăzeci de zile. Uneori sînt invitaţi şi anumiţi artişti, care nu făceau parte din Academie să expună „la uşa" Salonului. Pînă în 1748, academicienii sînt liberi să trimită la Salon cîte pînze vor. De la această dată, însă, se numeşte un „juriu" care acceptă sau refuză operele prezentate. Ca să atragă atenţia amatorilor de artă din provincie sau din străinătate asupra operelor lor, pictorii pun să li se facă gravuri după tablouri ; (Rafael şi alţi pictori din secolul al XVI-lea folosiseră deja acest procedeu pentru a se face cunoscuţi în străinătate). „Gravura — scria Vasari — este în zilele noastre atît de la modă, încît negustorii au într-una cîţiva artişti în solda lor care să le deseneze şi să le graveze lucrările cele mai frumoase" [13]. În secolul al

XVIII-lea, pictorii vor pune adesea să li se reproducă anticipat tablourile pe care le destinau Salonului următor, pentru a stîrni curiozitatea amatorilor organizîndu-şi totodată, în acest chip, propria lor publicitate.

În Parisul secolului al XVIII-lea mai există şi alte Saloane — Salonul corespondenţei, Salonul tineretului — dar academiştii nu binevoiesc să expună la ele. Cel mai cunoscut salon este cel care se deschide anual de Joia Verde în Place Dauphine, în aer liber în cadrul unui soi de bîlci la care aveau dreptul să expună toţi tinerii artişti necunoscuţi. Aici îl descoperă academiştii pe Chardin, care expusese lucrarea sa *Pisica de mare* (acum la Luvru), şi-l invită să se prezinte la Academie. Un stabiliment de distracţii, gen musichall, *Coliseul*, se lansează şi el cu succes în prezentarea de tablouri. Scandalizată, Academia interzice aceste expoziţii.

Dintre toate, însă, Salonul Academiei este cel care se bucură de cea mai mare consideraţie. Intrarea e gratuită şi mulţimea dă năvală. Numărul amatorilor de artă sau al curioşilor creşte într-una. Un public incompetent compus din mari seniori, burghezi, lachei, dă fuga să privească tablourile. E aici şi o doză de snobism. Trebuie să fi „văzut" Salonul. Nobilii, ofuscaţi că se găsesc amestecaţi cu norodul cel prost al lacheilor, obţin de la directorul Edificiilor aprobarea de a vizita expoziţia în afara zilelor rezervate publicului.

La intrare se vindea o cărţulie — azi i-am zice catalog — în care erau descrise operele expuse. Admiraţia excesivă pentru acest Salon îl dovedeşte de altminteri tirajul ei ridicat: douăzeci de mii de exemplare într-un an. Ca să-i oblige pe vizitatori s-o cumpere, organizatorii nu mai atîrnă etichete explicative la fiecare tablou — anticipînd astfel metodele organizatorilor de expoziţii din zilele noastre...

Curînd însă cărţulia nu mai satisface curiozitatea publicului care ar vrea să ştie cum să judece, cum să înţeleagă motivele care i-au îndemnat pe amatorii de artă să guste cutare tablou mai mult

decît un altul. Aşa se explică faptul că, începînd din 1738, apar în ziare plachete sau articole, adeseori anonime, în care sînt comentate meritele expozanţilor. Anumiţi artişti se îngrijesc de propria lor publicitate, punîndu-şi prietenii să scrie articole elogioase la adresa lor. Aceste măsuri de prevedere sînt, fără îndoială, necesare, dat fiind că cea mai mare parte a criticilor care apar sînt aspre şi-i mîhnesc pe artişti, care se plîng directorilor Edificiilor şi prefectului de poliţie. Acesta din urmă îi obligă pe autorii articolelor să le semneze cu numele lor adevărat şi să-şi supună scrierile cenzurii. În 1767, trei dintre cei mai vestiţi pictori ai vremii, Boucher, La Tour şi Greuze „sătui de a se expune atacurilor bestiilor şi de a fi sfîşiaţi de ele“ [14] refuză să mai expună la Salon.

Primul critic de artă autentic este Lafont de Saint-Yenne, care publică în 1746 un volumaş intitulat *Reflecţii asupra cîtorva din cauzele situaţiei prezente a picturii în Franţa,* urmate de o analiză a tablourilor expuse la Salonul din acelaşi an. Critica de artă diferă de teoria filozofică a artei, prin aceea că pune în discuţie meritele individuale ale operelor. Dat fiind că pot fi judecate şi comparate lucrările meşterilor vechi cu cele ale contemporanilor, Lafont de Saint-Yenne recomandă fondarea unui muzeu (cuvîntul, ce-i drept, încă nu-i rostit) : „Un loc potrivit unde să fie găzduite pentru totdeauna nenumăratele capodopere ale celor mai mari maeştri din Europa“ [15].

Numai cu Diderot critica de artă îşi cucereşte, dacă putem spune aşa, titlurile de noblеţe. În intenţia de a prezenta viaţa pariziană şi literatura franceză capetelor încoronate (regina Suediei, regele Poloniei, împărăteasa Rusiei) şi potentaţilor zilei, baronul Grimm publică lucrarea sa *Correspondance littéraire.* Tot el îi cere în 1759 lui Diderot o dare de seamă asupra Saloanelor. Acesta acceptă şi o face regulat pînă în 1781. Diderot este unul dintre foarte rarii scriitori de valoare care sînt în acelaşi timp şi critici de artă. Din secolul al XVIII-lea şi pînă în zilele noastre, critica de artă a fost, în general, un domeniu rezer-

vat scriitorilor rataţi sau de mîna a doua, care au descoperit în ea terenul ideal pentru a-şi lăsa imaginaţia să vagabondeze în voie fără riscul de a stîrni astfel, prin vorbăria lor, fulgerele criticii literare.

Diderot se apucă de treaba aceasta cu toată conştiinciozitatea. Vizitează Salonul în ziua deschiderii, a doua şi a treia zi, precum şi în zilele următoare. Dacă e nevoie, invită adeseori diverşi artişti, ca Chardin sau Falconet, să-l însoţească ca să-i vorbească despre operele lor şi să-i spună ce cred ei despre artă. La rîndul său, îi vizitează la atelierele lor. Trebuie subliniat că prietenia dintre Diderot şi unii artişti este cu totul deosebită, nedezminţindu-se niciodată, nici chiar atunci cînd enciclopedistul le va judeca cu asprime operele, *Correspondance littéraire* nefiind difuzată la Paris. Aşa stînd lucrurile, Diderot a putut emite judecăţi dezinteresate, obiective, ceea ce, din nefericire, nu este cazul majorităţii criticilor de artă din trecut sau din prezent care, spre a nu leza susceptibilitatea pictorilor şi a sculptorilor pe care-i cunosc personal, îşi îndulcesc criticile.

Ca toţi reformatorii, de la Platon pînă la prelaţii din Conciliul de la Trento, Diderot vrea şi el ca artiştii să slujească o cauză şi anume aceea a luptei filozofice. Ca şi reformatorii din trecut, el judecă operele în raport cu propria-i morală, condamnînd unele din ele şi aprobînd altele. El îi atacă de pildă cu violenţă pe artiştii care lucrau pentru nobilimea decadentă şi îi înconjoară, cu căldură, pe cei pe care-i consideră că trudesc pentru emanciparea clasei burgheze.

În chip de reacţie împotriva austerităţii instaurate la sfîrşitul domniei lui Ludovic al XIV-lea, nobilimea se lansează într-o viaţă de plăceri şi desfrîu, urmîndu-l într-asta pe regent care părăsise Versailles-ul pentru Paris şi saloanele de gală pentru cele intime. Lumea nu mai vrea acum mari fresce istorice care să evoce gloria oştirilor, ci tablouri care sugerează plăcerile dragostei. François Boucher, pictorul preferat al doamnei de Pompadour şi succesorul lui Le Brun, satisface

acest gust al libertinajului, pictînd Venere şi bacante voluptoase. Prunci dolofani şi serafimi se zbenguie adeseori în jurul acestor prea frumoase goliciuni. Purtător de cuvînt al burgheziei, Diderot îi reproşează lui Boucher nu numai faptul că şi-a umplut pînzele cu „buci şi ţîţe", ci şi pe-acela de a fi pictat întotdeauna doar scene frivole, scene în care nimeni nu se gîndeşte la muncă. „Cînd pictează copii, scrie el, nu veţi găsi nici unul care să se îndeletnicească cu treburile firești ale vieţii, să-şi facă lecţiile, să citească, să scrie, sau să meliţeze cînepă" [16]...

Dorinţa lui Diderot este ca pictorii să reprezinte aceste „treburi firești ale vieţii", şi nu e de mirare faptul că se ridică cu violenţă împotriva picturii mitologice, această pictură care place atît de mult aristocraţiei, dornice să nu se amintească de realităţile sociale înconjurătoare. El vrea ca pictura să aibă un conţinut uman, să aducă mărturia mizeriei celor umili, împotriva orgoliului celor puternici, să inspire virtutea şi să asaneze moravurile.

Greuze i se pare a fi pictorul pe care-l căuta, cel care să unească grija pentru real cu grija pentru moral. Tablourile sale reprezintă nişte drame pictate, chiar dacă este vorba despre *Întoarcerea fiului risipitor,* despre *Logodnă în sat* sau despre *Tatăl explicînd Biblia copiilor săi.* Diderot consideră că aceste picturi sînt acte de protest împotriva decăderii morale a nobilimii ; de fapt însă virtutea pe care o predică Greuze rămîne strict tradiţionalistă, căci atît nobilii cît şi burghezii se pot înduioşa deopotrivă la vederea tatălui care comentează Biblia. Pe Greuze nu-l preocupă cîtuşi de puţin de a ataca ordinea socială stabilită, pe care Diderot şi prietenii săi vor s-o mineze. De altfel, el închină tabloul intitulat *Văduva şi duhovnicul său* „păstrătorilor religiei şi ai moravurilor". Şi întrucît conştiinţa burgheză evoluează o dată cu timpul, Diderot îl părăseşte pe Greuze, îndreptîndu-şi atenţia spre pictori mai revoluţionari, care — aşa cum ar fi de pildă David — recurg la subiecte inspirate de antichitate, exemplu de ci-

vism roman pentru burghezie. Cîţiva ani mai tîrziu, David va deveni membru al Convenţiei şi va vota moartea lui Ludovic al XVI-lea.

Din clipa în care estetica a stabilit primatul sensibilităţii asupra subiectului, istoricii de artă l-au luat la rost pe Diderot, reproşîndu-i că prea l-a ridicat în slăvi pe Greuze, pictor astăzi desconsiderat şi socotit a fi fost lipsit de simţ artistic. Aici însă ei dau dovadă de rea-credinţă ori de necunoaşterea textelor. Numeroase pagini scrise de Diderot arată faptul că el este perfect conştient de slăbiciunile pictorului. De pildă, el scrie în 1759 : „Tablourile lui Greuze din acest an nu sînt strălucite. Maniera este rigidă, iar culoarea fadă şi albicioasă. Altădată îmi plăceau. Acum nu mă mai interesează“ [17]. Scopul politic propus îl face însă adesea pe enciclopedistul nostru să treacă peste aceste defecte. Totuşi, anumite texte admirative consacrate lui Chardin, ale cărui subiecte n-au, după cum se ştie, nimic ce ar putea aduce a lecţii de morală, dovedesc sensibilitatea criticului. „Acest om este cel dintîi colorist al Salonului şi poate unul dintre cei mai de seamă coloriști ai picturii [18]... Numai el înţelege armonia culorilor şi a reflexelor. O, Chardin ! Tu nu amesteci pe paletă numai albul, cu roşul şi cu negrul ; în vîrful penelului tău sînt însăşi substanţa obiectelor, aerul şi lumina şi toate acestea tu le aşterni pe pînză“ [19].

Judecata lui Diderot asupra valorii relative a celor doi pictori nu lasă urmă de îndoială. Se pare de altfel că şi Greuze era conştient de aceasta : „Mi s-a spus că Greuze, venind la Salon şi zărind lucrarea lui Chardin pe care am descris-o, o privi şi trecu mai departe, scoţînd un suspin adînc. Acest elogiu este mai lapidar şi mai preţios decît al meu“ [20].

Frecventarea Saloanelor îl face pe Diderot să descopere că burghezia nu e chiar atît de virtuoasă pe cît credea el. Înainte chiar de a-şi fi desăvîrşit revoluţia politică, ea îşi manifestă tarele, fapt care îl decepţionează profund. Viciile nu sînt aşadar doar apanajul aristocraţiei. Prea mulţi burghezi îi

exploatează pe artiști și le speculează operele de artă, fapt care îi stîrnește indignarea : „Iată cum judecă majoritatea oamenilor bogați care dau comenzi artiștilor : «Suma pe care o voi investi în desene de Boucher sau în tablouri de Vernet, de Casanova ori de Loutherbourg îmi va aduce o dobîndă maximă. Toată viața mă voi bucura privind o lucrare excelentă. Artistul va muri, iar eu și copii mei vom lua pe acest tablou un preț de douăzeci de ori mai mare decît cel cu care l-am cumpărat». Raționamentul e dintre cele mai bune, iar moștenitorii n-au nimic de zis împotriva acestui mod de plasare a averii căreia ei îi dau tîrcoale“ [21].

Diderot îl face pe colecționarul său să raționeze la fel ca numeroși parveniți ai secolului XX. Grimm scrie că „e excelentă maniera de a-ți plasa banii în tablouri pe care apoi să le revinzi“ [22].

Crizele financiare din secolul al XVIII-lea — printre care falimentul lui Law — au sporit considerabil interesul pentru operele de artă, care nu se devalorizează precum moneda, sau, cel puțin, nu încă. Marii colecționari ai secolului se recrutează mai ales din rîndurile burgheziei și în special dintre financiari, bancheri sau marii fermieri generali“ *. Aceștia pot plăti cu bani pești un tablou de valoare, în timp ce moșierul, chiar și cel bogat, are nevoie de anume timp pentru a putea vinde o bucată de pămînt. Dar nu numai momeala cîștigului explică pasiunea burghezului pentru operele de artă ; mai este și dragostea pentru obiectul posedat, instinctul de proprietate. Acest cult al obiectului face ca gustul să capete o importanță cu totul deosebită. În *Histoire de la bourgeoisie en France*, Régine Pernoud scrie : „Societatea burgheză va considera că gustul și distincția sînt calități majore, semnul distinctiv al celor care, în sînul unei clase din ce în ce mai diferențiată, au reușit în viață să-și asigure un loc de prim ordin. Educația copiilor lor va comporta, ca un

* Termen desemnînd în Franța monarhică pe cei care luau în arendă perceperea impozitelor. (N. T.)

corolar, tocmai formarea gustului şi a deprinderilor alese, lucruri care vor continua să asigure burghezului prestigiul necesar chiar şi atunci cînd, prin forţa lucrurilor, dobîndirea unui titlu de noblеţe se va fi demodat. Acum, în societatea acestui secol al XVIII-lea asistăm la promovarea „gustului“ [23]...

Şi în timp ce gustului i se acordă o importanţă mereu sporită (mai cu seamă în a doua jumătate a secolului), un număr tot mai mare de negustori, de telali sau de intermediari, lacomi să exploateze piaţa operelor de artă, se amestecă printre amatorii de artă. Diverse pamflete ale epocii dezvăluie numeroasele lor „combinaţii“. De pildă, în cursul licitaţiilor, pe atunci în plin avînt, negustorii practicau, la fel ca şi în zilele noastre, aşa-numitele „revizuiri“, adică se coalizau pentru a cumpăra obiectele la preţuri scăzute şi a le revinde, după aceea, organizînd o nouă licitaţie. Diferenţa dintre cele două preţuri de adjudecare era apoi împărţită frăţeşte ! Negustorii şi intermediarii aceştia roiesc în jurul atelierelor artiştilor, încercînd să devină indispensabili. Diderot se înfurie împotriva lor : „Aceştia sînt oamenii care se interpun între cel bogat şi artistul nevoiaş ; care-l obligă pe omul de talent să le plătească protecţia acordată ; care îi deschid uşa sau îi închid porţile... care îi smulg la preţuri de nimic cele mai bune opere, care stau la pîndă, pitiţi pe după şevaletul său ; ei sînt cei care l-au condamnat, în taină, la mizerie spre a şi-l face sclav şi dependent ; ei sînt cei care predică într-una sărăcia prezentînd-o ca un stimulent necesar artistului“ [24].

Aceste rînduri ale lui Diderot ne dezvăluie mizeria şi nesiguranţa artiştilor, care evoluează într-o societate unde opera lor este supusă legii cererii şi a ofertei... În aceste decenii care preced revoluţia, ei se află într-o situaţie asemănătoare cu cea a artiştilor olandezi din secolul al XVII-lea şi aceasta din aceleaşi sau aproape aceleaşi motive. În Franţa, artiştii nu mai primesc comenzi din partea statului sau bisericii. De la sfîrşitul domniei lui Ludovic al XIV-lea, monarhia are tot soiul de

dificultăți financiare și nu se mai preocupă de promovarea unei politici artistice de prestigiu. Trebuie să adăugăm la aceasta și faptul că, în secolul al XVIII-lea, apartamentele mai intime, în care lambriurile și oglinzile sînt la mare preț, exclud posibilitatea unor compoziții ample, iar picturile murale sînt, de voie de nevoie, silite să se „cațere" deasupra ușilor și a oglinzilor. Iar Biserica în acest secol al Luminilor nu mai are prea des prilejul să comande tablouri cu subiecte religioase, numărul acestora scăzînd pe an ce trece la Salon.

În lipsa acestor comenzi oficiale regulate, majoritatea artiștilor se văd obligați să picteze subiecte care i-ar putea interesa pe cumpărătorii, adesea anonimi, proveniți din diferite grupuri sociale: scene mitologice drăgălașe, scene pastorale, scene de interior sau istorioare moralizatoare. Ei trăiesc în speranța că un amator de artă cu renume le va remarca operele și-i va smulge, așa, peste noapte, din anonimat și din nevoi. Există desigur și o categorie de pictori care primesc comenzi, scăpînd astfel de capriciul cumpărătorilor, pictori ale căror opere nu sînt o marfă de pus pe tarabă. Aceștia sînt portretiștii. Portretul satisface vanitatea omenească, a regelui ca și a burghezului. Foarte solicitați, portretiștii trăiesc în siguranță și bună stare.

Maurice Quentin de La Tour cere considerabila sumă de 48.000 de livre pentru portretul doamnei de Pampadour. Ca să ne dăm seama de importanța sumei, precizăm că simbria pe un an a unui salahor era de 260 de livre. Influentul domn de Marigny, supraintendent al construcțiilor și frate al favoritei, trebuie să-l solicite, umil, pe La Tour: „Sora mea ar putea spera că va fi pictată de dumneavoastră?" [25] Pictorul binevoiește să accepte, cu condiția ca nimeni să nu-l deranjeze în timpul ședințelor de poză. Cît îi era de mare îngîmfarea ne-o relevă următoarea istorioară. La Tour începuse să picteze, cînd „...intră Ludovic al XV-lea. La Tour spune: Mi-ați promis, Doamnă, că ușa dumneavoastră va fi închisă. Regele rîde din toată inima și... îl invită să con-

tinuie. Îmi este cu neputinţă să dau ascultare Maiestăţii Voastre, răspunde pictorul, voi reveni cînd Doamna va fi singură. Se ridică imediat... şi pleacă să se îmbrace într-o altă cameră, bombănind : Nu-mi place de loc să fiu întrerupt" [26].

Această anecdotă ca şi altele, în acelaşi gen, dovedesc că în interval de un secol pictorii din Franţa au ieşit din rîndurile clasei muncitoare şi au ajuns să-i trateze pe suverani de la egal la egal, sau chiar cu obrăznicie. La Tour nu termină pastelurile fiicelor regelui, ale Doamnelor Franţei, pentru a le pedepsi că au lipsit de la o şedinţă de poză. Soţia principelui moştenitor nu va obţine să-i facă portretul numai pentru că a comis imprudenţa de a dori să schimbe locul şedinţelor de poză. Cînd este chemat să facă portretul regelui, pictorul este introdus într-o încăpere în care lumina intra din toate părţile : „Ah, exclamă La Tour, ce vreţi să fac în această baie de lumină cînd, pentru pictură, este necesar ca lumina să vină dintr-o singură parte ? Am ales special acest salon mai ferit, ca să nu fiu deranjat, răspunde Ludovic al XV-lea. — Nu ştiam sire, îi replică artistul, că nu sînteţi stăpîn la dumneavoastră acasă" [27]. Altă dată îi spune prinţului moştenitor greşit informat asupra unei afaceri pe care el i-o recomandase : „Uite-aşa vă lăsaţi voi, ăştilalţi, veşnic înşelaţi de tot felul de pungaşi !" [28]

E neîndoielnic că, de la Michelangelo, nici un artist n-a mai tratat mărimile lumii cu o asemenea dezinvoltură. Dar Michelangelo se considera un semizeu, pe cînd La Tour era un simplu cetăţean. Contrareforma i-a reintegrat pe artişti în societate. Romantismul îi va scoate din nou în afara ei.

VIII. CĂTRE O RELIGIE A FRUMOSULUI

Am văzut în capitolul închinat *Naşterii artistului* cum a apărut religia Artei. Asta s-a întîmplat în Italia, pe vremea Renaşterii. Care este însă contribuţia Franţei, în secolele XVII şi XVIII, la această religie a Artei sau a Frumosului ?

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, francezii iau succesiunea teoreticienilor italieni, ca Alberti, Ficino, Da Vinci, Lomazzo şi Zuccari. În răstimp de numai cîţiva ani o serie de lucrări teoretice scrise de pictori sau de gentilomi, amatori de pictură, francezi vor vedea lumina tiparului. În 1662 Fréart de Chambray publică *Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art* ; în 1666, Félibien, istoriograful curţii, imprimă primul volum din lucrarea sa *Entretiens* ; pictorului Dufresnoy i se tipăreşte, în 1668, poemul latin *De arte graphica* ; tot în acelaşi an apare poemul *Peinture* al celebrului autor de basme Charles Perrault.

Academia este însă aceea care, încercînd să stabilească logica picturii, elaborează cu adevărat o doctrină sistematizată a artei, a frumosului, cu alte cuvinte a esteticii. În acest scop Academia organizează conferinţe urmate de discuţii. Trebuie ca deliberările să se bucure de autoritate :„Ar fi întru totul indicat ca hotărîrile Academiei să fie însoţite de motivările care i-au determinat rezoluţiile“ [1]. În acest scop şi pentru a da mai multă

greutate și o mai mare răspîndire hotărîrilor sale, Academia decide să le tipărească.

Charles Le Brun, al cărui cuvînt avea o influență considerabilă, deschide, în 1667, seria conferințelor spre „...a da anumite reguli precise celor care vor să profeseze aceste nobile Arte".

Primele conferințe sînt consacrate descrierii tablourilor lui Poussin, Rafael sau Tițian. Curînd însă academiștii, care dobîndiseră între timp mai multă suplețe în manevrarea ideilor, vor abandona critica operelor individuale ca să abordeze problemele de ordin mai general.

Unele din aceste probleme cum ar fi de pildă cele referitoare la desen, la culoare și la meritele lor respective, sînt de natură să trezească controverse violente. Pasionant este faptul că în spatele unei atare dispute, care ne apare, astăzi, atît de „academică", se ascunde o importantă problemă politică, de care protagoniștii sînt perfect conștienți. Se pare că e pentru prima dată în istorie cînd o discuție estetică pe marginea Artelor Plastice sau Artelor-Frumoase reflectă concepții politice opuse. Cei care apără cu înverșunare desenul sînt partizanii absolutismului și ai rațiunii, iar cei care proclamă meritele culorii constituie un soi de opoziție, pretinzînd să se acorde sentimentelor mai multă importanță. Desenul se adresează spiritului, culoarea simțurilor. Desenul este un act intelectual, culoarea doar un accident, condiționat de variațiile de lumină. În pledoaria sa împotriva culorii, Le Brun, apărătorul absolutismului din sînul Academiei, va merge atît de departe încît împrumută argumentele din metafizica filozofiei carteziene : „Adevăratul talent este acela care rezistă prin propriile sale forțe și nu ia nimic de la altul" [2]. Or, culoarea depinde de desen „pentru că ea nu poate reprezenta sau figura nimic, în afara celor statornicite prin desen" [3]. „După părerea lui Le Brun, scrie Louis Hourticq în paralela dintre Descartes și Le Brun, acesta este argumentul metafizic al *perfecțiunii* de care s-a servit Descartes spre a dovedi existența lui Dumnezeu."

Le Brun are un adversar redutabil în persoana lui Roger de Piles, ambasador, amator de pictură, teoretician și portretist. Combătîndu-l pe Poussin, pe care autoritățile oficiale îl dădeau drept exemplu, acesta publică, în 1673, al său *Dialogue sur le coloris,* un adevărat omagiu adus lui Rubens și culorii. Dar, spre a se feri de rigorile regimului absolutist, autorul e nevoit să nu-și semneze lucrarea. Timp de un sfert de veac, respectiv pînă la moartea lui Le Brun (1690) și slăbirea monarhiei absolute, Roger de Piles e obligat să se păstreze în defensivă. Ținut, pînă atunci, departe de Academie, el îi va păși triumfător pragul în 1699. Academia lui Le Brun a conferit picturii o demnitate pe care n-o avusese nicicînd înainte. Roger de Piles o va elibera însă de constrîngerile pe care această elevație i-o impusese.

Religia Artei ia astfel un nou avînt ; căci dacă este adevărat că Academia a încercat să elaboreze o doctrină a artei, nu este mai puțin adevărat că tot ea, la fel ca și Contrareforma, a vrut să-i constrîngă pe artiști să pună înainte de orice accentul pe subiect. Or, ceea ce caracterizează această religie a Artei, este tocmai primatul formei asupra conținutului.

E tocmai ceea ce s-a petrecut în Italia spre sfîrșitul Renașterii, tendință ce se va accentua mereu din secolul al XVIII-lea și pînă în zilele noastre.

Spre deosebire de un Félibien, care judeca un tablou după criteriul ierarhiei genurilor, de Piles judecă după criterii care n-au nimic comun cu subiectul reprezentat pe pînză. El încearcă să descopere în diversitatea gusturilor „un gust general capabil de puritate dar care poate fi corupt“ [4] și care, fără să se identifice cu nici unul dintre gusturile naționale sau individuale, să le subsumeze pe toate și să fie etalonul lor comun. Valoarea relativă a picturilor, el o judecă în funcție de compoziție, desen, colorit, sau expresie.

Atribuind fiecărui maestru o notă de la zero la douăzeci pentru fiecare dintre cele patru caracteristici luate drept criterii, de Piles va stabili,

pentru uzul amatorilor de artă, o „balanță a pictorilor", în care figurează cincizeci de artiști. Cu titlu informativ, iată notele pe care le dă următorilor pictori :

	compoziție	desen	colorit	expresie	Total
Dürer	8	10	10	8	36
Leonardo da Vinci	15	16	4	14	49
Michelangelo	8	17	4	8	37
Tițian	12	15	18	6	51
Rubens	18	13	17	17	65
Poussin	15	17	6	15	53
Rembrandt	15	6	17	12	50

Presimțind criticile pe care contemporanii ca și posteritatea le vor aduce acestui sistem de notare, el scrie : „Am făcut această încercare mai degrabă ca să mă distrez, decît ca să-i fac pe ceilalți să fie de partea mea. În acest domeniu, judecățile de valoare sînt mult prea diverse ca să poți crede că numai tu ai dreptate" [5].

Trebuie neapărat subliniat faptul că de Piles judecă tablourile în afara oricăror considerente de ordin politic sau religios.

Această tendință de a judeca operele în afara timpului, și mai presus de problemele legate de o anume școală sau apartenență națională, se va accentua în prima jumătate a secolului al XVIII-lea prin contribuția unor oameni ca abatele Du Bos, părintele André, abatele Batteux, care nu mai sînt nici artiști și nici amatori de artă. Ei nu vor mai discuta despre diverse modalități tehnice legate de pictură și sculptură (la care de altfel nici nu se pricep), ci vor raționa despre artă în mod abstract ca despre metafizică.

De acum înainte literații vor fi cei care vor influența felul de a gîndi și de a simți în lumea Artelor plastice. Teoreticienii Artei, ai Frumosului sau ai Esteticii, vor fi, în același timp, teoreticieni ai pictorilor și scriitorilor. Această situație este produsul ambiției și efortului — acum răsplătite — depuse încă de la începutul Renașterii de pictori pentru a se apropia de scriitori. Spre a face cunoscut întregii lumi statutul lor de intelec-

tuali și a asigura picturii prerogativele pe care și le dobîndise poezia, artiștii din secolul al XVII-lea au repetat la nesfîrșit un vers celebru al lui Horațiu :

Ut pictura poesis...
„Poezia este ca și pictura"...

Ceea ce făceau ei însemna însă a lua o simplă comparație drept o afirmare a egalității dintre cele două arte. Tot repetînd această analogie, literații sfîrșiră prin a se lăsa ei înșiși convinși că așa este și proclamară deci că poezia și pictura sînt surori și că pentru a fi pictor trebuie să fii totodată poet.

Abatele Batteux va ajunge chiar să scrie : „Cele două arte seamănă așa de tare între ele încît, dacă vrei să tratezi despre amîndouă deodată, nu trebuie să schimbi decît denumirile și să pui pictură, desen, colorit în loc de poezie, fabulație, versificație..."

Iar cînd teoreticienii artei vor vorbi despre frumos — cele două arte putîndu-se substitui una alteia — se va subînțelege că este vorba atît despre frumosul creat de pictor, cît și despre cel creat de scriitor și, prin extensie, despre frumosul creat de către toți cei care profesează celelalte arte. O dată cu introducerea în vocabularul artelor a cuvîntului Frumos, scris cu F mare, apare și ambiția de a pătrunde într-o sferă care să-i depășească pe oameni în timp și spațiu. Scriitorii care caută astfel să afle ce este Frumosul unic sau universal se află în aceeași stare de spirit ca cei care încearcă să-l definească pe Dumnezeu. Așa se ajunge la faptul paradoxal că unul dintre scriitorii cei mai activ antireligioși din secolul al XVIII-lea, și anume Diderot, redactează pentru Enciclopedie articolul despre *„Frumos"* și îl alege ca prototip pentru a-l publica separat, așa cum un enciclopedist din secolul al XIII-lea ar fi ales, fără îndoială, cuvîntul *„Dumnezeu"*. În lupta sa împotriva unei religii deja statornicite, Diderot nu-și dădea seama că participa la nașterea unei alte religii, aceea a Artei.

Rolul francezilor în elaborarea acestei religii a Frumosului se opreşte oarecum la Diderot. Germanii sînt cei care o vor duce mai departe. Baumgarten publică, în 1750, lucrarea sa *Aesthetica* care poate fi considerată actul de naştere al esteticii ca disciplină autonomă. Urmează apoi o adevărată proliferare de sisteme estetice, elaborate de către diverşi filozofi: Sulzer (1751), Lessing (1756), Mendelssohn (1757), Kant (1781), Fichte (1792), Schelling (1792), Hegel (1807). Apogeul este atins: din acest moment a face consideraţii despre artă înseamnă a face filozofie.

IX. ARTĂ PENTRU ARTĂ

Prin intermediul mişcării literare „artă pentru artă", teoriile filozofilor germani vor avea în Franţa secolului al XIX-lea o mare influenţă asupra evoluţiei noţiunii de artă şi asupra comportării artiştilor. Romantismul german de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi romantismul francez de la începutul secolului următor îl vor face să reapară pe artistul Renaşterii, fiinţa excepţională, semizeul. Religia Artei va dobîndi forma sa definitivă, iar artiştii, caracterele pe care le au şi astăzi.

Germanii au devenit romantici şi mistici sub influenţa evenimentelor economice şi politice. Misticismul intelectualităţii germane a contribuit, poate, la desfăţarea a numeroase generaţii de studenţi din Germania şi din alte ţări occidentale, dar, în acelaşi timp, şi la nenorocirea umanităţii, tocind spiritul critic şi raţional al intelectualilor germani faţă de o altă formă de misticism : acela al lui Hitler.

Nenorocirea Germaniei este că nu a asimilat experienţa secolului Luminilor şi a trecut, aproape fără tranziţie, de la evul mediu la epoca modernă. Cu excepţia cîtorva rare spirite luminate, raţionalismul nu a pătruns în societatea germană. În timp ce în Franţa burghezia a urmat de-a lungul secolelor o ascensiune lentă şi regulată, iar în secolul al XVII-lea a luat în mîinile sale pîrghiile de comandă ale administraţiei, atribuindu-şi un loc

preponderent în viaţa intelectuală, burghezia germană îşi vede progresul frînat începînd încă din secolul al XVI-lea. Prosperitatea oraşelor germane este grav zdruncinată de mutarea comerţului internaţional din Mediterană în Atlantic. Burghezia îşi pierde influenţa economică şi, ca urmare, influenţa în domeniul culturii. Războiul de treizeci de ani provoacă prăbuşirea comerţului german. Principii profită de aceste evenimente pentru a-i scoate pe burghezi din posturile cheie ocupate la curţile lor, posturi pe care le încredinţează nobilimii. Burghezii vor trebui să se mulţumească cu slujbe subalterne.

Îndepărtaţi din viaţa politică activă, burghezii se simt frustraţi. Neputînd să-şi exercite influenţa asupra realităţii cotidiene, ei vor evada într-o lume ireală, în vis, în misterios şi straniu, în fantastic şi bizar, în trecut sau în utopie. Ei se îndepărtează de lume şi de prezent. Se simt singuri şi izolaţi. Coborînd în adîncul propriei lor fiinţe, ei descoperă inconştientul. Aşa se naşte, în acest mediu burghez, un nou tip de intelectual: romanticul.

Romanticul este un nesatisfăcut, un introvertit care proclamă atotputernicia sentimentului, condamnă raţiunea şi găseşte în artă, în estetică sau în frumos, o compensaţie pentru toate frustrările sale. Pentru romantic, arta este un substitut, un refugiu, o consolare. Arta îl izolează de realitatea lumii exterioare. Romanticul ridică o barieră între viaţa sa particulară şi viaţa publică, între artă — care face parte integrantă din viaţa sa morală — şi viaţa politică.

Sub influenţa frămîntărilor politice, intelectualitatea franceză de la începutul secolului XIX devine şi ea romantică. Perioada post-revoluţionară este perioada deziluziilor. Consideraţi responsabili de revoluţie, scriitorii îşi pierd prestigiul dobîndit în secolul Luminilor. Ei nu-şi mai pot pune amprenta pe mersul istoriei şi, asemenea intelectualilor germani de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, ei se izolează de societate şi condamnă orice acţiune politică. Alfred de Musset, exclamă:

La politique, hélas, voilà notre misère.
Mes meilleurs ennemis me conseillent d'en faire.
Etre rouge le soir, blanc demain, ma foi non!
Je veux quand on m'a lu, qu'on puisse me relire" [1*].

Şi rîde de umanitariştii de orice fel, ca şi de oamenii de acţiune.

Alfred de Vigny constată cu satisfacţie că „între omul aflat la putere şi omul de artă va exista o veşnică antipatie" [2]. El prescria „separarea vieţii poetice de viaţa politică" [3]. Unul dintre mijloacele pe care le recomandă el poetului în vederea atingerii acestui deziderat este „să-şi mobilizeze toate resorturile voinţei spre a-şi întoarce privirea de la combinaţiile lucrative, prea lesnicioase, ale vieţii active" [4].

Ca să evite viaţa activă, dispreţuită de Vigny, romanticul se închide într-un turn de fildeş. De acolo el azvîrle anatema asupra tuturor forţelor care sînt ostile idealului său: academiile şi bisericile pentru caracterul lor tradiţionalist şi autoritar, ştiinţa pentru spiritul ei utilitarist, burghezia pentru realismul ei, pentru goana ei înverşunată după cîştig şi pentru ipocrizie. Tuturor acestor personaje infame — savanţi, burghezi — romanticul le opune artistul, fiinţa dezinteresată, nepăsătoare, plină de noblеţe. Pe acest artist, romanticul îl aşază în vîrful piramidei sociale, făcînd din el o fiinţă ideală, un semizeu.

„Artistul, — scrie Victor Cousin, profesor la Sorbona în anii care au precedat revoluţia de la 1830, este animat numai de sentimentul frumosului... sentiment pur şi dezinteresat", diferit „de sentimentul moral şi religios" [5]. Cousin afirmă că arta „îşi ajunge sieşi". Cîteva dintre ideile profesate de către Cousin provin de la gînditorii idealişti germani: Kant, Schiller, Schelling şi Hegel, mai cu seamă ideile în legătură cu autonomia artei. Pe Hegel l-a cunoscut în 1824 în Germania şi a început să corespondeze cu el. Teoriile estetice ger-

---

* „Politica, iată care-i mizeria noastră. / Duşmanii mei cei mai de soi mă sfătuiesc s-o fac, / Să fii (în astă seară) roşu şi mîine alb, asta nu! / Vreau ca o dată citit să pot fi recitit".

mane introduse în Franţa de către Cousin exprimă într-un limbaj filozofic ceea ce resimţeau, în mod confuz, romanticii francezi.

În prefaţa la cartea sa *Mademoiselle de Maupin*, romancierul şi poetul Théophile Gautier reia şi dezvoltă aceste teze romantice. Prefaţa, care atacă violent influenţa crescîndă a societăţii burgheze utilitariste în mediile intelectuale, este un manifest al artei pure. În anul următor, criticul literar, Fortoul, lansează pentru a defini ideile cuprinse în manifest o expresie care va avea un viitor de aur : „Artă pentru artă". În prefaţa de care vorbeam, Gautier sistematizează întrucîtva gîndirea romantică, dintr-o perioadă (1830—1840) cînd unii dintre marii romantici ca Victor Hugo, Lamartine sau George Sand se îndreaptă spre o artă socială sau politică, iar alţii, ca Musset şi Vigny, se ţin deoparte sau tac. Dimpotrivă, teoriile artei pentru artă sînt îmbrăţişate cu entuziasm de o nouă generaţie de scriitori neoromantici : Flaubert, Baudelaire, Théodore de Banville, fraţii Goncourt.

Decepţionată de atitudinea poeţilor romantici care se compromiseseră cochetînd fie cu burghezia, fie cu socialismul, noua generaţie îşi va îndrepta speranţele către pictori, la care va găsi un ataşament mai constant faţă de formă şi frumos. Aşa stau lucrurile, de pildă, cu Ingres şi Delacroix, care domină istoria picturii în Franţa timp de mai bine de jumătate de secol şi care vor fi, fiecare în felul său, discipoli fervenţi ai artei pentru artă. De altfel, în secolul XX, mişcarea artei pentru artă îşi va găsi o întrupare fidelă tocmai în rîndurile artiştilor.

Pentru Théophile Gautier arta nu este un mijloc ci un scop în sine. În faimoasa prefaţă la *Mademoiselle de Maupin*, el scrie : „Noi credem în autonomia artei... În ochii noştri, orice artist care îşi propune altceva decît frumosul nu este un artist ; niciodată n-am reuşit să înţelegem separarea ideii de formă... O formă frumoasă este o idee frumoasă, căci ce-ar fi o formă care n-ar exprima nimic [6]... Arta nu este în nici un caz rodul moravurilor, arta nu are nimic de-a face

cu morala... Aş renunţa foarte bucuros la toate drepturile mele de francez şi de cetăţean ca să pot privi un tablou autentic al lui Rafael sau o femeie frumoasă goală“ [7]...

Şi Gautier se lansează mai departe într-o diatribă violentă împotriva artei utilitare, dat fiind că burghezul, pe care poetul îl dispreţuieşte, predică utilul : „Numai ceea ce nu poate servi la nimic este cu adevărat frumos ; ceea ce este util este urît, fiind expresia vie a unei necesităţi, iar necesităţile omului sînt josnice şi dezgustătoare, ca de altfel şi biata sa natură infirmă. Locul cel mai util dintr-o casă este closetul... Eu sînt dintre aceia pentru care tot ce este superflu devine necesar, iar lucrurile şi oamenii îi iubesc în raport invers proporţional cu serviciile pe care mi le aduc“ [8].

Acelora care vor să-l angajeze pe poet în lupta dintre partide şi care îi vorbesc despre revoluţiile trecute sau viitoare, Théophile Gautier le răspunde că „el nu este nici roşu, nici alb, şi nici măcar tricolor şi că nu bagă de seamă că-i revoluţie decît atunci cînd gloanţele îi sparg geamurile“ [9]. Spiritelor utilitare sau moraliste le declară că versurile nu servesc la nimic şi asta îi este de ajuns.

Adepţii acestei religii a Artei duc o viaţă de schimnic. În teza sa de doctorat intitulată *Théorie de l'art pour l'art en France*, Albert Cassagne scrie : „Ei practică un adevărat ascetism : prin singurătate şi tăcere, care lasă simţurile inactive şi elimină ocaziile în care spiritul ar putea fi distras de la meditaţie, prin refularea afecţiunilor naturale, ei parvin, dacă nu chiar la un monodeism al extazului, dar la o extremă concentrare a artei lor, concentrare necesară creării unei opere“ [10]. Aidoma călugărilor, ei dispreţuiesc dragostea. Gautier îl admiră pe Flaubert pentru că a avut „înţelepciunea să nu se încurce cu femei, legitime sau nelegitime“ [11]. Convingerea sa este că dacă romancierul şi-ar fi deschis inima, unei femei, aceasta ar fi ucis în el, mai devreme sau mai tîrziu, sentimentul artei. Şi fraţii Goncourt

tratează în două dintre romanele lor tema pieirii artistului prin femeie.

Partizanii artei pentru artă trăiesc într-un misticism estetic. „Cultul unui ideal mai presus de natură și de viață, ideal pe care alții îl situează în religie, ei îl situează în artă ; sau, mai degrabă, arta este pentru ei o religie și invers, religia, în care de obicei nu cred, este una dintre formele artei, o formă populară, și de aceea inferioară" [12]. „Să ne iubim întru artă, așa cum misticii se iubesc întru Dumnezeu — exclamă Flaubert — și totul să pălească în fața acestei mari iubiri" [13]. Și mărturisește : „Eu mă îndrept spre un fel de misticism estetic" [14]... Théodore de Banville recunoaște : „Am fost și sînt dintre aceia pentru care arta este o religie intolerantă și geloasă" [15].

Cît despre pictori, Ingres — pe care Théophile Gautier îl proslăvește în acești termeni :

„...Maître invaincu, prêtre fervent du beau
Qui de la forme pure a conservé le moule" [16] *

proclamă : „Arta voastră să vă fie o religie [17]... Arta nu e numai o profesiune, ci și un apostolat... Gusturile mele elevate aparțin unei religii" [18].

Considerat drept un clasic, Ingres este în realitate un romantic. El se crede un semizeu și contemporanii săi, criticul de artă Théophile Silvestre de pildă, sînt conștienți de acest lucru : „Aud și acum diatribele acestea apostolice. Pentru el arta este un sacerdoțiu. Infailibil fiind, el nu discută. Un mare om trăiește ca un muritor de rînd. Domnul Ingres îl face pe vicedumnezeu" [19].

Pentru Ingres, forma primează înainte de orice : subiectele antice nu reprezintă decît niște motive. Pasiunea sa pentru Frumos îl face, pe el ca și pe alți discipoli ai artei pentru artă, să devină indiferent la destinele umanității. În zilele revoluției din iunie 1848, el își termină liniștit tabloul *Venus Anadiomene*. Disprețuiește „gloata ignorantă" și secolul în care trăiește.

---

* ...Maestru de ne-nvins, preot fervent al frumosului
Și care formei pure tiparul a păstrat". (N. Tr.)

Delacroix, considerat întotdeauna ca opus lui Ingres, îi seamănă de fapt: are același cult al Frumosului — de altfel, Delacroix a urmat cursurile lui Victor Cousin — aceeași pasiune pentru motiv, același dispreț pentru mulțime și pentru secolul său. Scriitorul Maxime Ducamp scrie: „Ca și anumiți literați care au creat arta pentru artă, domnul Delacroix a inventat culoarea pentru culoare. Umanitatea și istoria... n-au fost pentru el decît un pretext pentru asocierea unor nuanțe bine alese“ [20].

Delacroix însuși confirmă această judecată: „Orice subiect devine bun prin meritele autorului. Oh! tinere artist, aștepți un subiect? Totul reprezintă un subiect, subiectul ești tu însuți, impresiile, emoțiile tale în fața naturii. Privește în tine însuți și nu în jurul tău“ [21].

Din clipa în care un pictor declară că „orice subiect devine bun prin meritele autorului“ și că „meritul principal al unui tablou este acela de a fi o sărbătoare pentru ochi“, putem considera că între o madonă și o varză nu e nici o diferență, în afară de cea estetică. Declarațiile de felul acesta anulează ierarhia genurilor stabilită de către Academie în secolul al XVII-lea. Afirmînd că subiectul picturii e însuși pictorul, Delacroix definește pictura modernă. Pînă la romantism, artistul exprima sentimentele sau ideologia unei clase sociale; de acum înainte el nu va mai exprima în pictură decît propriile sale impresii și emoții. El va picta pentru sine, pentru satisfacția sa personală. Pictura nu va mai fi o profesiune, ci o vocație.

Nu trebuie, așadar, să ne mire faptul că, de acum înainte, numeroși pictori vor fi, dacă nu niște neînțeleși, în orice caz ei nu vor fi apreciați, începînd chiar cu Delacroix, multă vreme contestat și batjocorit. „Domnul Delacroix pictează cu o măturâ beată“, scria un critic de artă. „Iată mai bine de treizeci de ani de cînd sînt lăsat la cheremul proștilor“ [22], exclamă la rîndul său pictorul, auzind lumea rîzînd în fața tablourilor sale. La Salonul din 1822, lucrarea sa *Dante și Vergiliu* are parte de o adevărată revărsare de injurii, iar

în 1827 juriul îi respinge *Moartea lui Sardanapal.* Abia după moartea sa, cînd operele îi sînt vîndute la licitații, prețurile lor ating, în sfîrșit, sume ridicate.

Delacroix evadează din lumea contemporană pictînd scene istorice sau orientale, așa cum făcea Ingres pictînd scene mitologice. Corot va evada din viața de toate zilele pictînd peisaje sau ruine, lipsite de orice substrat politic sau social. Cînd pictează forul roman, el nu meditează asupra ruinelor, ci îl interesează numai tonul pietrelor arse și limpezimea cerului. Este un adept autentic al artei pentru artă. „Ceea ce caut eu, scrie Corot, este forma, ansamblul, valoarea tonurilor" [23]. Subiectele îi sînt indiferente: „Pictez sînii unei femei tot așa cum aș picta o banală sticlă de lapte" [24].

Corot vinde primul tablou la vîrsta de cincizeci de ani, nouă luni și douăzeci și una de zile.

Astăzi li se reproșează burghezilor că n-au cumpărat tablourile lui Delacroix, Corot, Manet, Cézanne sau Van Gogh cît timp au fost în viață, că i-au lăsat pe unii dintre acești artiști să se zbată în grele lipsuri materiale. Burghezul este considerat un filistin. Imputîndu-i-se lucrul acesta, i se face de fapt o nedreptate, pentru că nici intelectualitatea franceză n-a apărat, în totalitatea ei, teoriile estetice ale artei pentru artă. Pînă și cel mai reputat dintre criticii de artă francezi din secolul al XIX-lea, Charles Baudelaire, campionul Frumuseții pure, a renegat, în mod rușinos, sub presiunea evenimentelor politice din 1848, ceea ce adorase: „Excluzînd morala, și adeseori chiar pasiunea, copilărească utopie a artei pentru artă era, în mod necesar, sterilă... În numele principiilor superioare care constituie viața universală, avem dreptul să o declarăm vinovată de heterodoxie" [25].

În aceste condiții, n-are oare burghezul dreptul la circumstanțe atenuante?

Ca să înțelegem comportarea și neîncrederea burghezului față de orice pictură nouă, trebuie să ținem seamă de un element care cîntărea greu în balanța judecății sale, și anume atitudinea agre-

sivă şi adesea ridicolă a unor artişti boemi la adresa sa. Pentru că romantismul i-a încurajat pe artişti în pornirea lor de a-l scandaliza pe burghez şi a-i face farse, acesta nu va mai şti, de acum înainte, dacă artistul este sincer sau ba. El va învăţa să fie circumspect cu producţiile artistice care diferă de cele din trecut, sentiment care nu a dispărut complet nici în zilele noastre.

Pentru burghezul secolului al XIX-lea, artiştii sînt nişte boemi bărboşi şi pletoşi, care se îmbracă într-un chip excentric şi duc o viaţă liberă şi nepăsătoare, presărată de iubiri uşuratice şi trecătoare. E, într-o oarecare măsură, imaginea pe care publicul şi-o mai face şi astăzi despre artişti, imagine de factură livrescă, idealizată, datorită lui Henri Murger şi romanului său *Scene din viaţa boemei.* Viaţa de artist, aşa cum a descris-o Murger, nu se potrivea decît cu aceea dusă de un grup, destul de restrîns, de adepţi fanatici ai artei pentru artă. Ea nu are nimic comun cu existenţa unui Delacroix sau Flaubert !

Spre 1830, s-a format în jurul lui Théophile Gautier o primă boemă compusă din tineri veseli şi lipsiţi de griji, gata mereu să joace cîte o farsă burghezului filistin ; nici bogaţi, dar nici săraci, ei erau subvenţionaţi de părinţi şi, în majoritatea lor, au reuşit să-şi croiască un drum în viaţă. Dimpotrivă, a doua boemă, cea pe care a cunoscut-o Murger, s-a format din tineri fără parale şi fără relaţii, impregnaţi de teoriile artei pentru artă şi de scrierile lui Vigny în legătură cu fatalitatea care-l urmăreşte pe poet. Prin *Stello,* publicată în 1831, şi prin drama sa *Chatterton,* interpretată în 1835, Vigny lansează mitul poetului şi al artistului veşnic neînţeles de către societatea în care trăieşte, mitul martirilor societăţii, condamnaţi să moară de foame.

X. ARTA SOCIALĂ ÎN SLUJBA LIBERTĂȚII

În 1865, apare, postum, lucrarea socialistului revoluționar Proudhon, *Du principe de l'Art et de sa destination sociale,* lucrarea care stîrnește indignarea discipolilor artei pentru artă.

În paginile ei, Proudhon atacă romantismul — această morală de tîlhari — care a fost „cel mai energic dintre toți factorii dizolvării noastre intelectuale și morale" [1]... și arta pentru artă care, neîntemeindu-se pe nimic, nu e nimic. El se ridică împotriva nulității lui Ingres, iar lui Delacroix îi reproșează faptul de a fi tratat subiectele „conform impresiei sale personale", ajungînd, și unul și celălalt, la același rezultat : iraționalismul. Operele lor reflectă disprețul față de lumea contemporană. Ei nu cred în progres. Și Proudhon regretă că, în lupta sa pentru îmbunătățirea condiției umane și sociale, pe ei nu poate conta. El consideră că și artiștii au un cuvînt de spus în construirea unei lumi noi. Spre deosebire de concepția artei pentru artă, autorul propovăduiește arta socială.

La originea artei sociale se află Diderot. Reluînd teza enciclopedistului, Louis David, pe care Diderot l-a susținut după ce a fost decepționat de Greuze, stabilește, în acest an II al Republicii, că pictura și sculptura au un scop educativ și moral. Această concepție asupra rolului artei în societate va intra, la începutul secolului al XIX-lea, în sistemul conceput de către contele Saint-Simon.

În societatea ideală pe care o închipuie, Saint-Simon acordă primul loc acelora pe care el îi numește producători : savanții și industriașii. El îi condamnă pe trîntori și, în fruntea țării, alături de savanți și industriași, îi așază pe artiști ; aceștia din urmă au de jucat un rol social folositor. Ei trebuie să propage ideile lui Saint-Simon și astfel să contribuie activ la schimbarea instituțiilor, moravurilor și convingerilor. Ei trebuie să exalte munca, industria și știința, să participe la emanciparea femeilor și la eliberarea claselor muncitoare. Sarcina lor este aceea de a cultiva sentimentele necesare dezvoltării umanității. Pentru Saint-Simon și discipolii săi, artiștii trebuie, deci, să-i conducă pe oameni, să practice, de fapt, un adevărat sacerdoțiu. Ei au menirea să fie un fel de preoți, de conducători spirituali, de magi, de preceptori ai umanității și de profeți ai progresului. În loc să se tîrască în coada societății, ei vor păși în fruntea ei, vor fi avangarda civilizației.

Saint-Simon proclamă demnitatea superioară a artistului care lucrează în interesul comunității, dar nu și a romanticului îndrăgostit de lucruri moarte, rămas în trecut, mulțumindu-se cu descrierea propriilor sale emoții. El se ridică împotriva acestui gen de individualism egoist. În ceea ce-l privește pe romantic și catolicii liberali, printre care Lamennais, și republicanii împărtășesc aceleași opinii. Și unii și ceilalți sînt indignați de imoralitatea artei romantice, de inutilitatea ei socială, de faptul că unica ei menire e să distreze imaginația trîntorilor.

Ca și saint-simoniștii, Lamennais consideră că rolul poetului în societate este acela de profet, că „arta pentru artă este așadar o absurditate“ [2], că artiștii „pot, dacă se confundă în adîncul măruntaielor societății, să se impregneze de viața care palpită acolo și s-o răspîndească apoi prin operele lor, pe care ea le va însufleți, așa cum universul este însuflețit și saturat de spiritul lui Dumnezeu“ [3]. Arta trebuie să regenereze societatea.

Republicanii nu-și ascund speranța de a putea pune arta și creația literară în slujba idealului lor

social. În 1834, Armand Mansart scrie în închisoarea unde se află : „Arta şi munca, acestea sînt elementele opiniei republicane, acestea sînt cele două forţe prin care, mai devreme sau mai tîrziu, ea va cuceri lumea“ [4]. Arta trebuie să se adreseze poporului pentru ca, iniţiindu-l în principiile republicane, să-l educe pe plan moral şi intelectual.

Apelurile pe care saint-simoniştii, creştinii liberali şi republicanii le adresează artiştilor şi poeţilor, cerîndu-le să-şi părăsească turnul de fildeş, sînt auzite de unii dintre principalii şefi ai mişcării romantice : Victor Hugo, Lamartine, George Sand. Aceştia sînt măguliţi de faptul că sînt consideraţi un fel de fiinţe providenţiale şi sacre şi că sînt chemaţi să lumineze masele.

Hugo, care revendicase totdeauna cu tărie independenţa poetului şi declarase că nu admite „teoria puerilă“ a utilităţii artei, evoluează spre arta socială sub influenţa conjugată a saint-simonismului şi a evenimentelor politice de la 1830. El proclamă misiunea sacră a artistului şi exaltă rolul său civilizator şi moral. În 1840, el scrie :

„Le poète, en des jours impies,
Veut préparer des jours meilleurs (...)
C'est lui qui, sur toutes les têtes
En tout temps, pareil aux prophétes, (...)
Comme une torche qu'il secoue,
Faire flamboyer l'avenir“ [5]. *

Poeţii sînt pastorii popoarelor. Evoluţia lui Lamartine este asemănătoare celei a lui Victor Hugo. În 1825, el scrie : *„Iubire, rugăciune, cîntece, asta mi-e viaţa“*. Dar, în 1832 :

„Honte à qui peut chanter pendant que Rome brûle
S'il n'a l'âme et le lyre et les yeux de Néron“ ! [6]**.

O dată convertit la ideile sociale, Lamartine îşi consacră o mare parte din activitatea sa scrierilor

---

* În vremuri păgîne, poetul / Vrea să pregătească zile mai bune (...) / El este acela ce deasupra capetelor, / Oricînd, asemenea profeţilor (...) / Înalţă trîmba de foc a viitorului / Ca pe o torţă fluturînd. (N. Tr.)

** „Ruşine să-i fie celui ce poate cînta cînd Roma arde / Dacă n-are sufletul, lira şi ochii lui Nero !“ (N. Tr.)

şi acţiunilor politice. Şi el, celebrul poet romantic, scrie unui prieten : „Poezia nu trebuie să fie altceva decît un prilej de odihnă în ceasurile noastre libere, o podoabă a vieţii“ [7].

În ciuda protestelor adepţilor artei pentru artă, George Sand, împreună cu socialistul Pierre Leroux, fondează în 1841 *Revue indépendante*, pentru care scrie *Consuelo*. Sînt publicate aici versurile poeţilor muncitori şi se încearcă să se atragă la socialism marile nume ale poeziei şi ale romanului. În 1848, primeşte cu entuziasm proclamarea republicii, redactează circulare adresate primarilor, unele numere din *Bulletins de la République* şi numeroase articole în favoarea cauzei populare.

Şi unii artişti plastici, ca Daumier şi Courbet, vor adera la arta socială şi vor lupta pentru libertate. Această luptă va aduce unuia închisoarea, iar celuilalt exilul. Evoluţia regimurilor politice şi revoluţionare de la 1830, 1848 şi 1871 vor avea o influenţă apreciabilă asupra cursului vieţii lor.

În 1830, republicanii decepţionaţi de Revoluţia din iulie la care participarea lor a fost preponderentă, frustraţi de putere de către Ludovic Filip şi burghezie, fac apel la artiştii republicani să-i sprijine în lupta contra regimului. Profitînd de libertatea acordată presei prin noua cartă, înfocatul republican şi polemist Charles Philipon fondează *Caricatura*, înconjurîndu-se de colaboratori ca Daumier, Granville, Travès. Caricaturile corosive ieşite din imaginaţia lor fac să rîdă întreaga Franţă şi sînt mai periculoase pentru noul regim decît articolele vehemente, discursurile înflăcărate, sau uneltirile societăţilor secrete. După ce fusese adesea o armă de propagandă sau de cîştigare a prestigiului în mîinile claselor conducătoare, arta devine o armă în slujba poporului şi a libertăţii. Guvernul burghez nu poate tolera mult timp atacurile caricaturiştilor împotriva autorităţilor sale. Pe calea ocolită a unui proces, Philipon şi echipa sa vor fi loviţi : la 19 noiembrie 1831, Philipon este condamnat la şase luni închisoare pentru că l-a reprezentat pe rege sub formă de pară, iar în anul următor Daumier este internat

la Sainte-Pélagie pentru faimoasa sa caricatură înfăţişîndu-l pe Ludovic Filip în chip de Gargantua devorînd bogăţiile Franţei şi restituindu-le sub formă de donaţii nobililor de rangul cel mai înalt. Eliberat, Daumier va continua violentele sale critici la adresa regimului. În 1834, el gravează o pagină epică : trupele masacrînd, în timpul unei rebeliuni, o familie de muncitori nevinovaţi, în strada Transnonain, la Lyon. Placa este confiscată.

La 9 septembrie 1835, guvernul, temîndu-se pentru existenţa sa, promulgă în mod ruşinos o lege prin care se suprimă libertatea presei şi se interzice orice caricatură politică. Această formă a artei sociale care a făcut regimul să tremure este înăbuşită. Pînă în 1848, Daumier va trebui să se mulţumească cu persiflarea cusururilor şi moravurilor burgheziei. Revoluţia din februarie 1848, care provoacă căderea lui Ludovic Filip şi duce la proclamarea celei de-a doua Republici, îi îngăduie lui Daumier să-şi reia creionul de caricaturist politic.

În perioada dintre evenimentele din februarie 1848 şi lovitura de stat a lui Ludovic Napoleon de la 2 decembrie, Arta socială înfloreşte. Numeroşi scriitori şi artişti care, în timpul monarhiei din iulie, fuseseră partizani ai artei pentru artă, sau care se refugiaseră în această tendinţă sub presiunea evenimentelor politice, fac o întoarcere de 180° şi se lansează deschis în lupta socială şi politică. Restabilirea cenzurii, după lovitura de stat, şi constrîngerile poliţieneşti ale noului regim determină, din nou, un mare număr de artişti să îmbrăţişeze teoriile artei pentru artă. Şi, din nou, Daumier, trebuie să tacă. El va reapare, dar îmbătrînit, după 1870. Slujitorul credincios al ideilor liberale şi umanitare, Daumier moare aproape în mizerie.

După 1830, anumiţi artişti, azi puţin cunoscuţi ori puţin apreciaţi, ca Gleyre, Thomas Couture, Jules Breton, Jeanron, Bonhommé, au apărat ideile lui Saint-Simon şi ale socialiştilor. Gleyre a proiectat un mare triptic : *Trecutul, prezentul, viitorul ;*

Thomas Couture a expus la Salon tabloul intitulat *Iubirea aurului,* Jules Breton, pictura *Foamea;* Jeanron pînza *Caritatea poporului* sau *Fierarii din Corrèze* şi Bonhommé *Minerii din Fourchambault.* În cartea sa, *Litératture et peinture en France du XVII au XX-e siècle,* Louis Hautecoeur scria că aceşti pictori reprezentau pe pînză „noua clasă care, la fel ca burghezia la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, încearcă să-şi cucerească un loc în societate" [8]. Pentru prima oară, aceşti pictori „nu mai atrag atenţia asupra oamenilor din popor, ci asupra poporului însuşi" [9], nu asupra muncitorului cu aspectul său pitoresc, ci asupra clasei muncitoare.

Millet, care nu şi-a ascuns niciodată convingerile republicane şi nici simpatia pentru cei umili, îl va picta pe ţăran muncind. Tablourile sale, *Semănătorul, Cusătoresele, Legătorii de snopi,* expuse la Salonul din 1849, sînt calificate opere „proletare".

În 1857, *Le Figaro* şi *La Presse* îl tratează drept demagog, în legătură cu tabloul său *Culegătoarele de spice.* Delacroix, cu sentimentele sale antidemocratice care ţîşnesc peste tot în *Jurnalul* său, este împotriva libertăţii presei şi a oricărui progres social sau tehnic — se ridică împotriva lui Millet care „este, vezi bine, din perioada sau din căprăria artiştilor care au făcut revoluţia de la 1848 sau care au aplaudat-o crezînd, pe cît se pare, că ea va aduce o egalizare a talentelor la fel ca şi pe cea a averilor" [10]. Pentru Millet nu există subiecte mari şi minore: „De ce plantatul cartofilor şi al fasolei ar fi o acţiune mai puţin interesantă sau nobilă decît orice alta?... Latura umană, pur umană, este ceea ce mă emoţionează cel mai mult în artă" [11]. După moartea sa, celebrul său tablou *l'Angelus* se va cumpăra cu 800.000 de franci aur şi *Ciobăniţa* cu suma fabuloasă de 1.200.000 (în bani de azi mai mult de 3.000.000 de franci).

În secolul al XIX-lea, reprezentantul cel mai vestit al acestui realism este, fără îndoială, Gustave Courbet. Pe atunci realismul se afla pe banca

opoziției. Saint-simoniștii găsesc în persoana lui Courbet un pictor care adoptă cu entuziasm tezele asupra demnității superioare a artistului și asupra rolului său moral în societate. Courbet pictează viața de toate zilele fără fard ; el nu-și idealizează personajele și prin aceasta îl șochează pe burghez, care nu vrea să vadă mizeria și sărăcia înconjurătoare : „Realismul reprezintă un sistem de pictură sălbatică în care arta este înjosită și degradată". La Salonul din 1853, Napoleon al III-lea lovește cu cravașa șoldul *Baigneuses*-lor numindu-le *iepe de prăsilă !* În unele dintre picturile sale, Courbet se ridică împotriva regimului clerical, burghez, autoritar al celui de-al doilea Imperiu. El încearcă să picteze tablouri vaste, cu ambiții morale. În *Atelierul*, el așază pe de o parte pe exploatați, braconierul, cosașul, muncitorul, tîrfa și de cealaltă parte pe exploatatori. În *Popii* sau *Întoarcerea de la conferință*, el atacă clerul, reazem activ al regimului imperial, înfățișînd personajele în stare de ebrietate. Poliția imperială intervine și interzice ca tabloul să fie expus. În lupta sa pentru reformarea societății, Proudhon și-l asociază pe Courbet ; el descoperă în acesta — ca și Diderot în Creuze — un pictor capabil să traducă în imagini o morală progresistă. Și Proudhon va comenta cu entuziasm operele lui Courbet, așa cum Diderot le comentase pe ale lui Greuze. Pentru necesitățile cauzei, Proudhon depășește adeseori intenția pictorului și îl face să spună lucruri pe care nu și le imaginase niciodată : „Courbet n-a gîndit ceea ce descopăr eu..." [12] Dar Courbet va sfîrși prin a crede că a exprimat în pictura sa tot ceea ce filozoful a vrut să vadă în ea ! Și va atribui unora dintre operele sale, ca *Spărgătorii de piatră*, o semnificație socială pe care, fără îndoială, tabloul n-o avusese inițial.

Imaginea pe care burghezii și-o vor face despre Courbet — și la care el va contribui prin numeroase declarații de principiu adesea intempestive — va fi aceea a unui periculos militant socialist. Această imagine va fi întărită și confirmată de participarea pictorului la Comuna din Paris

din 1871. După eşecul insurecţiei, burghezii se vor răzbuna pentru agresivitatea pe care le-a arătat-o Courbet făcînd să fie arestat la 7 iunie 1871 şi internat la Sainte-Pélagie. Adus în faţa Consiliului de război la Versailles, el va fi acuzat, pe nedrept, de a fi fost principalul instigator la dărîmarea coloanei Vendôme, simbol al militarismului lui Bonaparte. Documentele de arhivă sînt categorice în această privinţă : în lunile care au precedat distrugerea, el nu făcuse altceva decît să recomande ca basoreliefurile de pe coloană să fie transportate la Domul Invalizilor. Cu toate acestea, a fost condamnat la şase luni închisoare. Eliberat, va trebui să plece în exil, guvernul cerîndu-i să plătească toate cheltuielile necesare pentru reconstruirea coloanei. Martir întrucîtva al saint-simonismului, pictorul va muri în Elveţia, în 1877, într-o stare vecină cu mizeria. Acest proces a avut ca rezultat să confirme burghezului francez pentru cîteva generaţii de aici încolo că anumiţi artişti — de care el învăţase să se teamă încă din epoca romantismului — pot fi primejdioşi pentru bunul echilibru al societăţii burgheze.

Courbet este ultimul pictor celebru afiliat mişcării artei sociale. De acum înainte, pictorii ale căror nume vor rămîne în istoria artei se vor interesa prea puţin sau de loc de teoriile saint-simoniste asupra rolului social şi moral al artistului în societate. Sub influenţa conjugată a teoriilor estetice şi a fotografiei — influenţă pe care o vom analiza în capitolul următor — ei se vor îndrepta spre arta pentru artă. Dimpotrivă, discursurile pasionate ale saint-simoniştilor, care proclamau în faţa lumii că artiştii se află în avangarda civilizaţiei, vor fi în continuare ascultate cu bucurie şi orgoliu de către artiştii aparţinînd tuturor tendinţelor. Aceste proclamări, care se adaugă acelora ale romanticilor şi ale teoreticienilor artei pentru artă adesea concepute în acelaşi spirit, îi conving pe artişti că sînt predestinaţi să fie nişte oameni mai presus decît muritorii de rînd.

XI. 1839

Luni 19 august 1839, savantul François Arago anunţă în faţa Academiilor de ştiinţă şi de Arte-Frumoase, renunite în şedinţă solemnă la Institut, că doi francezi Niepce şi Daguerre au reuşit să fixeze pe cale chimică imaginile care se formează în interiorul Camerei Obscure, utilizată de numeroşi pictori de mai multe secole. Arago anunţă astfel naşterea oficială a fotografiei — deşi termenul acesta nu se născuse încă. E greu să-ţi imaginezi astăzi entuziasmul stîrnit de această comunicare atît în lumea ştiinţei, cît şi în cea a artei, precum şi în rîndurile marelui public. Lumea era încîntată de faptul că se putea obţine o imagine din natură fără intervenţia unui artist. Lumina înlocuise mîna artistului. Imediat a început să se vorbească despre „creionul naturii" şi despre „desene făcute de lumină". Ceea ce-i tulbura pe artişti era faptul că imaginea astfel obţinută dezvăluise anumite lucruri pe care ochiul artistului nu le văzuse niciodată. „Umbrele şi luminile se regăsesc în ele cu caracterul lor adevărat" [1], scria Delacroix.

Faţă de această descoperire care îi privea atît de îndeaproape, artiştii reacţionează cu toţii, deşi fiecare în felul său. Ieşind de la faimoasa şedinţă a Institutului, pictorul Delaroche ar fi declarat: „Pictura a murit". Ceva mai tîrziu, Ingres ar fi exclamat: „Care dintre noi ar fi capabil de atîta
125 fidelitate, de atîta rigoare în interpretarea liniilor,

de atîta gingăşie în modelare ?... Fotografia este un lucru foarte frumos... Foarte frumos, dar nu trebuie s-o spunem !" [2] Unii artişti vor încerca în picturile lor „să corecteze greşelile ochiului" [3] şi să facă o pictură fotografică, alţii, dimpotrivă, se vor îndepărta cu bună ştiinţă de realitate, devenind cei pe care posteritatea îi va considera marii artişti ai artei moderne. Iar alţii vor pieri într-o uitare aproape totală. Aşadar, anul 1839 marchează o dată importantă în istoria picturii occidentale.

Din Renaştere şi pînă la descoperirea fotografiei, cei mai mulţi dintre artişti, portretişti, pictori istorici sau peisagişti, au avut ambiţia să se apropie cît mai mult de realitate. Leonardo da Vinci scria : „Cea mai perfectă manieră de a picta este aceea de a imita cît mai bine, făcînd ca tabloul să fie cît mai asemănător cu obiectul în natură pe care îl reprezintă" [4]. Pentru a realiza acest lucru, artiştii vor folosi, începînd din secolul al XV-lea, în stilurile lor diferite mijloace optice. La începutul secolului al XVI-lea, Albrecht Dürer descria mai multe feluri de „maşini de desenat" în perspectivă, funcţionînd după principii diferite menite să reproducă cît mai fidel natura. Leonardo da Vinci descria şi el unul dintre procedeele optice care permit desenarea cu precizie a unui peisaj şi explică principiul Camerei Obscure : „Dacă imaginile obiectelor luminate pătrund printr-o mică deschizătură într-o încăpere foarte întunecoasă, puteţi prinde aceste imagini în interiorul încăperii pe o hîrtie albă aşezată la o oarecare distanţă de deschizătură ; veţi vedea pe hîrtie toate obiectele cu formele şi culorile lor proprii. Dacă imaginile provin dintr-un loc luminat de soare, vă vor apărea ca pictate pe hîrtie, care trebuie să fie subţire şi privită din spate" [5].

Fenomenul Camerei Obscure, cunoscut de pe vremea lui Aristotel, era utilizat în mod curent de către savanţii arabi şi cei din evul mediu, mai ales pentru studierea eclipselor. Primul artist care îi expune principiul este Leonardo da Vinci. În 1558, savantul napolitan J. B. Porta îl recomandă pen-

tru desen și pictură. Cîțiva ani mai tîrziu, imaginea este îmbunătățită prin montarea unei lentile convexe în locul deschizăturii. În secolul al XVII-lea, apare o nouă perfecționare : e construită o Cameră Obscură portativă, o cutie avînd la o extremitate o lentilă și la cealaltă un ecran translucid pe care se formează imaginea. Acesta este strămoșul aparatelor de fotografiat din zilele noastre.

Se știe acum aproape sigur că Vermeer din Delft, considerat în lumea artei ca unul dintre cele mai de seamă genii ale picturii occidentale, a folosit Camera Obscură pentru unele dintre cele mai cunoscute tablouri ale sale,*Vedere din Delft*, cu perspectiva sa vastă, cu extraordinara detaliere a pietrelor și a frunzelor și cu personajele care fac, într-un anume fel, parte integrantă din decor, seamănă curios cu tablourile panoramice pe care turistul de azi le poate admira în dioramele pe care unele stațiuni turistice i le oferă. Este foarte probabil ca Vermeer să fi avut la dispoziție lentilele fabricate de marele naturalist din Delft, Van Leewenhoek, executorul său testamentar.

Și alți pictori olandezi au profitat desigur de calitatea imaginilor formate pe ecranul translucid. În secolul următor, chiar și Reynolds va folosi Camera Obscură pentru portretele sale ; întors în Olanda, unde, printre alte picturi, văzuse și *Lăptăreasa* lui Vermeer, el scrie în cunoștință de cauză unui prieten : „Tablourile olandeze sînt o reprezentare a naturii, ca văzută printr-o Cameră Obscură“ [6]. În cursul secolului al XVIII-lea, folosirea acestui instrument de lucru se extinde considerabil. La mijlocul secolului, contele Algarotti scria : „Cei mai iscusiți pictori de vederi pe care îi avem astăzi au avut mult de cîștigat de pe urma acestei camere obscure, fără de care n-ar fi putut reprezenta obiectele atît de aproape de natură“. Numeroase gravuri din epocă îi reprezintă pe pictori, la țară, cu camera lor obscură care, ca și șevaletul, făcea parte din uneltele pictorului.

Ambiția artiștilor de a realiza „asemănarea“ îi îndeamnă pe cercetători să caute metode de a

executa portrete ieftine cu mijloace mecanice sau optice. Astfel, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, sînt foarte la modă portretele numite siluete — desene din profil făcute după umbra proiectată de figură. În 1786, Chrétien, un muzician de la Versailles, pune la punct un aparat numit fizionotras — care permite obținerea unor portrete trei sferturi, în mărime naturală și de o mare exactitate. Aceste portrete, gravate în aramă și reduse la scară, pot fi multiplicate la cerere în douăsprezece exemplare sau chiar în mai multe. În 1807, savantul englez Willian Wollaston inventează camera luminoasă. Cu acest aparat compus dintr-o prismă pot fi urmărite simultan obiectul de desenat și desenul.

Anumiți artiști năzuiesc să obțină mai mult chiar decît realitatea : iluzia ei. În 1787, un pictor irlandez, Robert Barker, prezintă un brevet de invenție pentru o Panoramă (pictură panoramică, bazată pe principiul circaramei din zilele noastre). Spectatorul, așezat în semiobscuritate în mijlocul unei imense picturi circulare, lungă de peste o sută de metri și înaltă de 16 metri, reprezentînd scene din viața de toate zilele sau din istorie, are iluzia că se află în centrul acțiunii. La Paris, Napoleon pune să i se picteze victoriile. În Diorama sa, inaugurată în 1822, Daguerre pictează ample tablouri transparente, supuse unor ecleraje variabile, în care iluzia realității e dusă și mai departe. Spectacolul este însoțit de muzică sau de zgomote adecvate. În tabloul său intitulat *Slujba de la miezul nopții la Saint-Etienne*, biserica este reprezentată, mai întîi, în plină zi, apoi lumina scade și se aprind lumînările. Credincioșii pătrund în naos. Asistăm la slujba de la miezul nopții. Spectacolul se termină cu ivirea primelor raze ale răsăritului.

Ca să sporească, pe cît posibil, efectul dramatic al acestor tablouri, pictate, evident, cu ajutorul unei camere obscure, Daguerre încearcă să fabrice pigmenți luminiscenți, făcînd experiențe cu substanțe chimice fotosensibile. Aceste experiențe îl duc la împlinirea visului a numeroși cercetători,

acela de a fixa pe cale chimică imaginea formată în Camera Obscură. Daguerre află că Nicéphore Niepce, un savant care locuieşte aproape de Chalon sur-Saône, s-a ocupat de această problemă şi că a rezolvat-o, numai că procedeul său nu poate fi comercializat. Daguerre îmbunătăţeşte procedeul lui Niepce şi îi dă numele său : daguereotipul. Astfel, la 19 august 1839, artiştii află cu stupefacţie naşterea unui rival posibil.

Pînă la sfîrşitul secolului, şi chiar mai tîrziu, artiştii vor fi obsedaţi de acest rival. Ei nu vor mai putea picta fără ca imaginea fotografică să nu se interpună, conştient, sau inconştient. Şi invers, fotografii se vor inspira din pictură. Influenţa reciprocă a celor două mijloace de expresie este extraordinar de complexă, îndeobşte influenţa fotografiei asupra picturii, influenţă pe care cărţile de istorie a artei de pînă acum au ignorat-o aproape cu totul. În 1963, André Vigneau deschide, în sfîrşit, prin lucrarea *Une brève historie de l'art de Niepce à nos jours*, calea acestor cercetări : „În mijlocul atîtor evenimente succesive şi atîtor inovaţii care vor modifica în mod categoric bazele unei estetici de mult consacrate, evenimentul capital este Cézanne sau, mai degrabă, Niepce-Cézanne. Trăsătura de unire se impune. Cred sincer că fără Niepce, fără invenţia lui Niepce, Cézanne n-ar fi fost acel Cézanne, care s-a relevat aşa cum îl ştim" [7].

Pînă în 1859 relaţiile dintre pictori şi fotografi sînt, în general, destul de armonioase. Nici n-ar fi putut fi altfel, pentru că numeroşi pictori, ca Delacroix, Horace Vernet sau Degas practică fotografia, iar numeroşi fotografi ca David Hill, Charles Nègre sau Nadar sînt ei înşişi foşti pictori, care încă mai pictează cînd se prezintă vreo ocazie.

La prima expoziţie publică de fotografie deschisă în 1859 în rue des Jeûneurs, la Paris, „desenele fotogene" ale lui Hippolyte Bayard sînt expuse alături de pînzele pictorilor. Picturile vor fi judecate prin comparaţie cu fotografia şi invers. Mulţi credeau în vremea aceea că cele două pro-

fesiuni aveau să se confunde. Se caută formele unui mariaj posibil şi se descoperă foto-pictura şi clişeul pe sticlă. Foto-pictura constă în „a proiecta pe o pînză sensibilizată mărirea negativă a unui portret, făcut pe placă, pentru a se obţine pozitivul în mărime naturală... Nu mai rămîne altceva de făcut decît ca, pe această imagine fotografică mărită să se adauge cu pensula coloritul modelului“ [8]. Acest clişeu este o bucată de sticlă acoperită cu colodiu, pe care se impresionează imaginea în negativ făcînd apoi posibilă obţinerea pe hîrtie fotografică a unor copii în pozitiv. Acest procedeu l-a pasionat pe Corot.

În anii care au urmat descoperirii modului de fixare a imaginii, era uneori destul de greu să deosebeşti un daguereotip pictat de o miniatură, dat fiind că imediat a şi apărut ideea de a picta imaginile înregistrate de către soare în alb şi negru. Pentru această treabă delicată se face apel la miniaturişti. În saloanele burgheze, daguereotipurile pictate şi miniaturile sînt aşezate alături în rame asemănătoare.

Camera fotografică înlocuieşte cu succes camera obscură, căci artistul poate astfel aduce imaginile exterioare, pe care doreşte să le picteze, la el în atelier ca să lucreze în voie ; sau chiar aşa cum făcea Delacroix, să aşeze modelele în atitudinile de poză indicate, să le înregistreze gesturile pe plăci, şi, apoi, să le deseneze după fotografii. De altfel, Delacroix şi alţi numeroşi pictori folosesc şi albumele fotografice, editate special pentru ei.

În conflictul care va izbucni între pictori şi fotografi, Delacroix va fi unul dintre puţinii artişti care va lua deschis apărarea aparatului fotografic : „E de ajuns ca un om de geniu să se servească de daguereotip aşa cum trebuie şi îl vom vedea ridicîndu-se la o înălţime încă necunoscută“ [9]. El judecă, fără patimă, avantajele şi limitele imaginii mecanice.

„Daguereotipul... este oglinda obiectului ; anumite detalii, neglijate aproape întotdeauna în desenele după natură, capătă aici o mare impor-

tanță, oferind astfel artistului posibilitatea de a cunoaște construcția obiectului în totalitatea ei.

Totuși, să nu pierdem din vedere faptul că daguereotipul nu trebuie considerat altceva decît un intermediar, menit să ne inițieze mai adînc în tainele naturii, căci, cu toată uluitoarea lui capacitate de a ne oferi anumite aspecte ale realității, el nu este decît o reflectare a realului, o copie falsă întrucîtva, prin însăși prea marea ei exactitate" [10].

Continuînd studiul asupra daguereotipului, Delacroix ne dezvăluie una din cauzele psihologice ale conflictului dintre adepții celor două tehnici vizuale : complexul pictorilor, a căror preocupare era să-și tot corecteze sistematic tablourile spre a le face asemănătoare imaginilor fotografice. „Ei sînt copleșiți de exasperanta perfecțiune a anumitor efecte găsite pe placă. Și cu cît se străduiesc mai mult s-o imite, cu atît își descoperă mai tare neputința" [11].

Unii dintre adversarii cei mai înverșunați ai fotografiei vor fi cei care fac „pictură fotografică".

Fotografii, dimpotrivă, pe măsură ce imaginea se perfecționează și pictorii devin dependenți de ei, cîștigă mai multă încredere în forțele lor. Théophile Gautier subliniază cu ironie această dependență : „Deși n-a fost citat și nici n-a obținut vreo medalie, daguereotipul a lucrat mult pentru expoziție ; el a furnizat o grămadă de informații, a scutit modelele de multe ședințe de poză, a oferit o mulțime de accesorii, fundaluri și draperii care apoi au trebuit numai copiate și colorate" [12].

Trei ani după discursul lui Arago la Institut, publicația londoneză *Spectator* îi sfătuise pe pictori „dacă vor să reziste acestui formidabil rival" să „se preocupe mai mult ca oricînd de studiul luminii și al efectelor ei asupra nuanțelor obiectelor și asupra tonalității generale a subiectelor reprezentate și să se străduiască să redea impresia de mișcare a ființelor, a frunzișului, a apei, a norilor" [13].

Spre deosebire de ceilalţi, impresioniştii au urmat sfaturile date de *Spectator*.

Încet-încet, fotografii îşi dau seama de personalitatea lor proprie ; în 1851, ei fondează la Paris prima „Societate heliografică", iar în 1859 îşi organizează salonul în vecinătatea imediată a Salonului Academiei, a cărui uşă vor astfel s-o forţeze. Pentru ei, fotografia a devenit o artă, egală în rang cu pictura, sculptura şi gravura. Nu sînt ei oare portretişti, peisagişti şi, de la războiul Crimeii încoace, chiar „pictori" de scene istorice ? Ei pot aborda toate genurile, chiar şi alegoria. Ca s-o dovedească, un suedez, Oscar G. Rejlander, compune în 1857 o vastă alegorie, adevărat fotomontaj, realizat în treizeci de negative (de 78 cm pe 41 cm). Expusă la Manchester la o mare expoziţie a Comorilor artei, această operă este cumpărată de regina Victoria. Alţi fotografi urmează aceeaşi cale. Pictorii vor sfîrşi prin a fi neliniştiţi de ofensiva fotografilor, care doreau să-şi facă tehnica recunoscută ca una dintre Artele-Frumoase. În darea de seamă asupra Salonului din 1859 — este vorba, bineînţeles, despre Salonul Academiei — Charles Baudelaire contraatacă în numele artei cu violenţă şi rea-credinţă. Fotografia nu este o artă, ci o industrie. „Ea trebuie să se întoarcă la adevărata ei datorie, aceea de a fi slujitoarea ştiinţelor şi artelor" [14]. De la această dată, intelectualitatea franceză repetă cu sfinţenie cuvintele pe care le-a rostit acest mesia al artei. Fotograful nu se va mai reabilita niciodată.

Lovitura de graţie îi va fi dată trei ani mai tîrziu, în 1862, cînd un grup format din douăzeci şi şase de pictori printre care Ingres, Isabey şi Puvis de Chavannes semnează un manifest „ai cărui termeni au drept scop să protesteze oficial şi să ceară protecţia autorităţilor statului".

„Considerînd că fotografia se rezumă la o serie de operaţii, toate manuale, care, fără îndoială, necesită o oarecare obişnuinţă de manipulare, dar clişeele care rezultă nu pot fi, în nici un caz, asimilate operelor, rod al inteligenţei şi al studierii artei, din aceste motive, artiştii subsemnaţi

protestează împotriva oricărei eventuale asimilări a fotografiei cu arta“ [15].

Eugène Delacroix nu semnează manifestul.

Ridicolul rezidă în faptul că pictorii le aruncă fotografilor în față aceleași injurii de „muncă manuală și mecanică“, pe care le-o aduseseră și lor, înainte de Marsilio Ficino, oamenii Artelor liberale. Artiștii au memoria scurtă ! Integrîndu-se în arte, devenite Arte-Frumoase, pictorii și sculptorii au făcut din ele un club, închis oricărui nou venit. Astfel, în secolul al XIX-lea, ei vor interzice accesul fotografiei, după cum un secol mai tîrziu, vor interzice accesul filmului, radioului și televiziunii. Astăzi Artele-Frumoase sînt niște arte sclerozate, care supraviețuiesc datorită tradiției, esteticii și banilor.

Refuzul pictorilor de a considera fotografia ca una dintre Artele-Frumoase le creează un complex de inferioritate fotografilor care, în loc să folosească camera fără să încerce să transforme imaginea prin mijloace artificiale — ecleraj, obiectiv sau retușuri — se străduiesc să urmeze pictura pe terenul ei propriu. Astfel, în ultimii ani ai secolului trecut, unii fotografi devin ridicoli vrînd să facă impresionism.

Contraatacul lui Baudelaire și manifestul celor douăzeci și șase marchează nu numai o cotitură în raporturile dintre pictori și fotografi, ci și între pictorii înșiși. Aceștia din urmă se împart în două grupări, care se vor îndepărta progresiv unul de altul. De o parte sînt cei care vor întoarce spatele fotografiei în mod oficial, cei pe care posteritatea îi va numi impresioniști : Degas, Manet, Monet... De cealaltă parte, cei care vor continua să folosească, în mod servil, camera ca Horace Vernet, Detaille, Meissonier... Cei din primul grup încearcă să-i facă de rîs pe ceilalți, rămași sclavi ai obiectivului. Astfel criticul de artă Théophile Silvestre scria că Horace Vernet este un „daguereotip care vede și reproduce totul fără să gîndească“ [16].

De fapt, diverșii pictori impresioniști nu vor ignora fotografia, ei nu vor rămîne insensibili la

formidabilele și neîntreruptele sale progrese tehnice, cum sînt instantaneul și mișcarea. Ei vor încerca să le introducă în operele lor. Imaginea fotografică va fi însă pentru ei un stimulent și nu un maestru.

Edgar Degas rămîne, probabil, unul dintre acei pictori care au fost serios stimulați de către fotografie. Paul Valery, care l-a cunoscut bine, scria : „El a înțeles ce anume poate să-l învețe fotografia pe pictor și ce anume nu trebuie el să împrumute de la fotografie... De altfel, el a iubit și a apreciat fotografia într-o vreme în care artiștii o disprețuiau sau nu îndrăzneau să mărturisească că se foloseau de ea. El a făcut fotografii foarte frumoase..." [17]

Într-adevăr, Degas a fost un fotograf-amator pasionat. El compunea fotografiile așa cum se compune un tablou. Nefiind satisfăcut de una dintre lucrările sale, o parodie după *Apoteoza lui Homer* a lui Ingres, el o comentează și o critică într-o scrisoare adresată lui Halévy : „Ar fi trebuit să grupez cele trei muze și cei doi ministranți pe un fond alb sau deschis. Se pierd mai ales veșmintele femeilor. Personajele care ar fi trebuit și ele mai înghesuite".

Îl pune pe Renoir și pe Mallarmé să-i pozeze. Atunci cînd pictează, nu poate uita anumite caracteristici ale fotografiei, cum ar fi cadrajul. Uneori, în tablourile sale, el taie picioarele sau trupurile personajelor la marginea pînzei ca un fotograf care n-ar fi avut suficientă distanță. Nu ezită să picteze după clișee, spre a surprinde anumite expresii fugitive înregistrate de obiectiv. Acum cîțiva ani s-a stabilit identitatea persoanei reprezentate în *Portretul unei necunoscute*, expus la Tate Gallery : este vorba de prințesa Metternich. Aceasta fusese fotografiată împreună cu soțul ei. Dorind fără îndoială să surprindă expresia fugitivă, stranie și încîntătoare a prințesei, Degas s-a mulțumit s-o picteze după fotografie, suprimîndu-l, pur și simplu, pe prinț.

În pictura sa, Degas introduce instantaneul, procedeu datorat progreselor fotografiei. Datorită lungimii timpului de poză — la început cîteva mi-

nute — daguereotipurile nu fuseseră în stare pînă în 1859 să înregistreze cu adevărat mişcarea. Obiectivele nu-i înregistrau pe trecătorii de pe stradă, iar cei care doreau să li se facă portretul trebuiau să stea imobili mult timp. Cînd timpul de expunere a putut fi redus la cîteva fracţiuni de secundă, s-a constatat cu mirare că, de fapt, gesturile şi atitudinile personajelor în mişcare nu se cunoşteau cu adevărat. Degas încearcă să fixeze acel moment instabil în care personajul nu mai pozează, ci trăieşte în faţa pictorului care înregistrează. Artistul vrea să fie la fel de sensibil ca placa fotografică. Ca să amplifice această impresie de instantaneu, el evită să-şi „migălească" tabloul, îngemănînd astfel rapiditatea viziunii cu rapiditatea execuţiei. „Obiectivul, scrie Louis Hautecoeur, vede şi înregistrează în acelaşi timp ansamblul şi detaliile ; ochiul nostru vede ansamblul, dar are nevoie de un răgaz ca să enumere toate detaliile. Mîinii îi trebuie încă şi mai mult timp ca să le reprezinte. Artistul se va mulţumi cu efectul general. Schiţa sumară făcută în doi timpi şi trei mişcări îi va succeda tabloului gîndit şi pictat cu mare grijă" [18]. Cînd vorbesc despre pictura lui Degas, criticii timpului pomenesc despre instantanee, fapt care are darul de a-l exaspera pe pictor ; el nu voia să recunoască influenţa tehnicii fotografice asupra operei sale. „Instantaneul, spune el, este fotografie şi nimic mai mult". Lumea a privit cu uimire mersul omului dezvăluit de instantaneu, dar această mirare nu a însemnat nimic în comparaţie cu tulburarea provocată de fotografierea cailor în galop de către Eadweard Muybridge, din Statele Unite. În 1878, Muybridge a aşezat de-a lungul unui cîmp de curse o duzină de aparate fotografice, prin faţa cărora a pus să treacă în galop un cal, care declanşa mecanismul obturatoarelor rupînd firele întinse de-a curmezişul pistei. Muybridge obţine astfel o succesiune de douăsprezece imagini ale unui cal în galop, pe care le-a putut chiar anima cu ajutorul unui zootrop (strămoşul aparatelor de proiecţie din zilele noastre). Poziţia picioarelor calului în galop prinsă

de obiectiv era atît de diferită de cea desenată tradiţional de către artişti, încît unii pictori, ca de pildă Meissonier, au crezut că obiectivul se înşelase : „El scoase un strigăt de uimire şi acuză aparatul nostru că vede fals“ [19]. Ca să fie sigur că redă exact galopul unui cal, Meissonier n-a pregetat să-şi construiască în parcul său o cale ferată circulară : instalat în vagon, el pune caii să alerge la nivelul trenului făcînd crochiuri după ei. În 1881, sfîrşi prin a accepta evidenţa : obiectivul avea dreptate ; şi îşi corectă „fotografic“ toţi caii de curse pictaţi pînă atunci. Mai încrezător în aparatul fotografic, Degas corectase discret, dar imediat, alura cailor săi.

Lucrările lui Muybridge au fost continuate în Franţa de către celebrul fiziolog Jules-Etienne Marey. Experienţele lor asupra modului cum se deplasează omul şi animalul vor contribui la apariţia cinematografului, înainte de sfîrşitul secolului.

În cartea sa despre tatăl său, Jean Renoir aduce următoarea mărturie : „Impresioniştii acordau o mare importanţă dezvoltării pe care o căpăta fotografia în viaţa epocii lor. Prietenul lor Charles Cros (unul dintre primii savanţi care au făcut, în jurul anului 1869, fotografie în culori) vedea în aceasta un mijloc de a studia problemele descompunerii luminii şi de a duce mai departe experienţele impresionismului. Seurat, pe care tatăl meu l-a cunoscut destul de puţin, credea în studiul mişcării prin intermediul fotografiei. Puşca fotografică a lui Marey îl interesa. Renoir considera că fotografia este în acelaşi timp un mare bine şi un mare rău. Le era recunoscător lui Niepce şi lui Daguerre că au eliberat pictura de o grămadă de treburi plicticoase, începînd cu portretul de familie. „Acum, negustorul care doreşte să-şi facă portretul se duce frumuşel la vecinul său fotograful. Cu atît mai rău pentru noi, dar cu atît mai bine pentru pictură“ [20].

Edouard Manet este, fără îndoială, primul pictor care a „eliberat“ astfel pictura. În 1859, an în care Baudelaire lansează faimosul său atac împotriva fotografiei, Manet, probabil sub influenţa

poetului *Florilor răului*, pictează pentru salon *Băutorul de absint*, un tablou care este refuzat cum vor fi multe altele în viitor. Această operă poate fi considerată drept una dintre principalele picturi nefotografice cu totdinadinsul. Manet pictează personajul şi sticla cu absint cu umbră dublă, ceea ce este, evident, contrar legilor opticii. Patru ani mai tîrziu, el expune o pînză, *Femeie tînără în costum de matador*, în care desconsideră şi cele mai elementare reguli ale perspectivei. Pictura lui Manet tinde să devină o pictură abstractă. Gonzague Privat, un critic de artă din vremea aceea, îşi dă seama de această evoluţie, cînd scrie, în 1865, că probabil latura prea abstractă a acestei picturi este ceea ce o face de neînţeles pentru public.

Pictura lui Manet este nu numai o pictură nefotografică, dar în mod paradoxal este şi o pictură nerealistă, deşi, adesea, subiectele alese sînt realiste. Este adevărat că subiectele lui Manet nu sînt decît nişte „motive" menite să scoată în evidenţă opoziţia dintre tonuri. Adeseori, nevenindu-i nici o idee, Manet le cere prietenilor săi să-i propună subiecte de pictat. În operele sale, el nu introduce, în general, nici psihologie şi nici anecdotică. Prea puţin îi pasă şi de exactitatea istorică. Într-o *Răstignire* de pildă, pictează rana lui Hristos în cealaltă parte a pieptului. Pentru el, a fi tratat drept pictor istoric este cea mai gravă insultă!

Contrar unei păreri foarte răspîndite, Manet şi ceilalţi artişti „revoluţionari" au găsit, în epoca lor, destul de mulţi critici de artă care să-i înţeleagă şi care să-i apere energic. Luările de poziţie în favoarea acestor pictori se explică, în mare parte, prin răspîndirea cultului frumosului şi a teoriilor artei pentru artă în mediile literare. Îndepărtîndu-se de la realitatea fotografică, artişti ca Manet, Monet sau Cézanne pătrund în domeniul estetismului, prin căutarea formelor şi a culorilor. Baudelaire este, bineînţeles, alături de Manet atunci cînd acesta era atacat. Emile Zola de asemenea: îi sare în ajutor, în 1867, la apărarea *Olympiei*:

„Suneți-le cu voce tare, scumpe maestre... că, pentru dumeavoastră, tabloul este un simplu pretext de analiză. Aveți nevoie de o femeie goală și ați ales-o pe Olympia, prima venită ; aveți nevoie de pete luminoase și ați așezat într-un colț o negresă și o pisică. Ce vrea să însemneze asta ? habar n-aveți și eu cu atît mai puțin. Dar ceea ce știu este că ați reușit pe deplin să creați o operă picturală, de mare pictor, adică ați reușit să transpuneți cu energie și într-un limbaj deosebit adevărurile luminii și ale umbrei, realitatea obiectelor și a ființelor" [21].

În 1869, Paul Mantz declară că operele lui Manet trebuie acceptate independent de subiect. În același an, Ernest Feydeau se declară împotriva subiectului și a anecdoticii în pictură. În anul următor, Théodore Duret se pronunță în favoarea acelui artist care, „avînd o viziune personală a lucrurilor, ajunge să o aștearnă pe pînză într-o formă corespunzătoare care comunică, în același timp, și impresia sa..." [22]

Claude Monet, ca și cum ar fi vrut să răspundă cerințelor formulate de Duret, expune în 1874 la celebra expoziție a impresioniștilor din Boulevard des Capucines, organizată în locuința lui Nadar (ceea ce în treacăt fie zis demonstrează legăturile strînse dintre fotografi și pictori) o pînză intitulată chiar *Impresie, soare răsărind*. Cu această ocazie un critic inventează, în bătaie de joc, termenul de impresionism, care va rămîne legat de acest grup. Monet mai expune și un tablou pictat în 1873, de la fereastra apartamentului prietenului său Nadar : *Boulevard des Capucines*. El s-a inspirat în mod sigur de la instantaneele în alb-negru făcute la acea vreme, deoarece trecătorii de pe boulevard des Capucines sînt șterși așa cum sînt și în fotografia făcută de Braun, în 1867, înfățișînd oameni ieșiți la plimbare pe Pont des Arts. Interesul pasionat al lui Monet pentru momentul trecător, pentru instantaneu — „trebuie să muncesc, e nevoie de multă muncă, scrie el în 1890, ca să ajung să redau ceea ce caut : caracterul instantaneu" — i-a fost trezit, poate, de

ambiția fotografilor de a surprinde mișcarea. De bună seamă, Monet a surprins mișcarea în culori: culoarea care se irizează, marmorarea care joacă pe albul luntrei mișcătoare, soarele care freamătă pe frunzele tremurate de vînt, reflexele reflexelor. El pare a fi urmat aproape cuvînt cu cuvînt sfaturile date în 1842 de *Spectator*, care recomanda artiștilor „să se preocupe mai mult ca oricînd de studiul luminii și să se străduiască să redea impresia de mișcare a ființelor, a frunzișului, a apei, a norilor" [23].

Faptul că, spre deosebire de majoritatea pictorilor vremii, Manet și ceilalți impresioniști s-au ocupat cu atîta pasiune de problemele de culoare se datorează încercărilor lor „de a o lua înaintea fotografiei în culori, a cărei apariție se anunța" [24], scrie Chassé în *Gauguin et son temps*.

Cînd a apărut fotografia, entuziasmul a fost temperat de existența daguereotipurilor în alb-negru; lumea se așteptase să vadă imaginile în culori, ca în Camera Obscură. Niepce însuși a fost decepționat! Începînd din 1850 se făcuseră diferite încercări de fixare a culorii, cu mai mult sau mai puțin succes, printre care cele ale lui Charles Cros care a împrumutat pentru o experiență un tablou al lui Manet. Între 1890 și 1900, procedeele se înmulțesc și se perfecționează. În sfîrșit, în 1907, frații Lumière comercializează fotografia în culori.

Într-un interviu, acordat în 1895 unui gazetar, Gauguin declară: „Știți ce va fi, în curînd, culmea adevărului? Fotografia, în clipa în care ea va reda culorile, fapt care nu va întîrzia. Și ați vrea ca un om inteligent să transpire luni întregi numai ca să dea iluzia că ceea ce face el este tot atît de bine ca ceea ce execută o mașinuță ingenioasă". [25]

Studiile lui Monet asupra luminii îl vor face să nu mai acorde importanță laturii literare sau pur și simplu sugestive a subiectului: pentru el, un peisaj nu mai este altceva decît o succesiune de culori, de raporturi, de valori. O femeie este un ansamblu de volume asupra cărora joacă niște reflexe. Monet devine un tehnician al luminii.

Timp de douăzeci și șapte de ani, el va picta aproape numai peisaje acvatice.

Pictura lui Monet anunță cubismul și influențează nonfigurativul. William C. Seitz observă în lucrarea sa consacrată artistului din Giverny * că seria catedralelor lui Monet anunță „desenul rectiliniu și planul vibrant care, cincisprezece ani mai tîrziu, avea să caracterizeze cubismul" [26]. Și Kandinsky, considerat de numeroși istorici de artă ca fiind primul pictor abstract — prima sa pînză non-figurativă datînd din 1910 — recunoaște influența lui Monet asupra operei sale : „Anterior (înainte de a fi văzut căpița pictată de Monet, la o expoziție din 1895 la Moscova) nu cunoșteam decît arta realistă... Pentru prima oară, priveam, brusc, un tablou. Aflu din catalog că era o căpiță de fîn. Nu-mi dădusem seama... Și atunci mi s-a relevat puterea, pînă atunci nebănuită, a paletei... În mod inconștient, obiectul își pierduse valoarea de element indispensabil tabloului" [27].

Cézanne va spune despre Monet : „Nu e decît un ochi, dar ce ochi !" [28] În această butadă, admirația se amestecă cu un grav reproș. Monet se folosește de ochiul său ca de un obiectiv fotografic. Și prin aceasta, ca și majoritatea celorlalți impresioniști, el nu s-a eliberat total de o anumită realitate fotografică. Cézanne, care inițial a expus cu impresioniștii în 1874, va reuși după mulți ani de căutări să pună la punct o tehnică picturală a „spațiului" care va fi fundamental antifotografică. Perspectiva va fi redată cu mijloace pe care aparatul de fotografiat nu le cunoaște. Opera lui Cézanne este, așadar, apogeul evoluției picturii de după 1839 și, în același timp, punctul de plecare a unei mari părți din pictura modernă, cum ar fi cubismul. Cézanne este conștient de poziția pe care o ocupă în istoria picturii. El va exclama : „Eu sînt primitivul unei noi arte".

---

* Localitatea unde locuia Monet. (N. Tr.)

XII. ARTISTUL ÎN STADIUL FINAL AL EVOLUȚIEI SALE

În procesul de desprindere din cadrul tradițional al Artelor mecanice și al metamorfozării în artiști și semizei, pictorii și sculptorii descoperă că societatea nu prevăzuse apariția acestui nou tip uman. În consecință, ei au trăit la periferia societății, lucru care a contribuit să facă din ei niște făpturi solitare, instabile, excentrice, bîntuite de crize de melancolie. Ei au dobîndit faima de neconformiști și de oameni pe cuvîntul cărora nu se poate pune mare temei. Parte din aceste trăsături de caracter, pe care de altfel le găsim și la artiștii contemporani, au dispărut de-a lungul aproape a două secole, în special sub influența Contrareformei care s-a străduit să-i reintegreze pe pictori și pe sculptori în societate. Romantismul îi va azvîrli din nou în afara ei, dar, în același timp, va desăvîrși formarea personalității artistului desprinzîndu-l de realitatea cotidiană, făcîndu-l adeseori indiferent la mizeria și la destinele omenești — cu excepția partizanilor artei sociale — punîndu-l, în cele din urmă, să întoarcă spatele rațiunii.

Într-un capitol precedent, spuneam că Proudhon a fost unul dintre acei foarte rari autori care au îndrăznit să denunțe defectele artiștilor. Pe cît se pare, lucrurile se explică prin tema cvasi-generală a scriitorilor de a arunca anatema asupra acestor preoți sau semizei ai religiei artei, care răspîndesc cultul frumosului în lume. Fapt remarcabil, jude-

căţile lui Proudhon, scrise în 1863, sînt încă perfect valabile un secol mai tîrziu, dat fiind că atît caracterul cît şi modul de comportare al artiştilor nu a evoluat de atunci de loc.

„Ei au pretenţii înalte, la geniu, la glorie. Distinşi, eleganţi, senzuali, lacomi, vanitoşi, avizi de elogii şi de recompense, ei aparţin celui care îi măgulește şi îi plăteşte şi sînt mai curînd auxiliarii corupţiei decît ai regenerării... Cu toată bogăţia imaginaţiei lor şi cu tot luxul limbuţiei lor, cu toată nemăsurata lor vanitate, sînt incapabili să răspundă de ei înşişi şi să-şi justifice operele... Artistul este un izolat, gîndirea sa e solitară... el nu are nici credinţă, nici principii ; este prada ateismului sentimentelor sale şi a anarhiei ideilor. Nu ştie de nimeni şi fiecare îşi trage spuza pe turta lui. Cum să creeze opere populare, ei care nu ştiu nimic despre sufletul poporului ?“ [1]

Proudhon nu-l exceptă nici pe Courbet, pe care-l judecă la adevărata sa valoare : „El se crede, după pilda confraţilor săi, un om universal. Nu-i chiar aşa... îl preocupă cam prea des propria-i persoană şi e puţin cam fanfaron din vanitate... şi de gîndit, gîndeşte în idei detaşate...“ [2]

Cîţiva ani mai tîrziu, în 1886, Zola care se desprinsese treptat de prietenii săi impresionişti, pe care la începuturile lor îi apărase cu atîta convingere, fără îndoială decepţionat de pasiunea lor aproape exclusivă pentru cercetările tehnice, îşi publică romanul *Opera*. Anumite trăsături ale pictorului Claude Lantier, eroul romanului sînt luate de la Monet şi Cézanne. Zola descrie aici inumanitatea şi insensibilitatea artistului care-şi consacră viaţa cultului frumosului. Una dintre temele dezvoltate este aceea a reducerii la neant a femeii prin artă. Citind acest roman, multe din soţiile de artişti vor descoperi în el reflectarea propriei lor vieţi. Una dintre cele mai dramatice scene este aceea în care pictorul nu mai poate rezista plăcerii estetice pe care i-o procura ideea de a folosi drept model pe propriul său fiu, care murise cu cîteva clipe înainte. „Lucrul îi uscă lacrimile, îi făcu mîna sigură şi nu-l mai văzu pe

fiul său îngheţat în moarte ; nu mai era decît un model, un subiect a cărui ciudăţenie îl pasionă. Acest desen exagerat al capului, culoarea de ceară a cărnii, ochii asemenea unor găuri dincolo de care e vidul, toate îl stîrneau, îl încălzeau ca o flacără. Se trăgea cîţiva paşi îndărăt, se complăcea, zîmbea vag operei sale" [3].

Această scenă prefigurează pe aceea, de astă dată reală, a morţii soţiei lui Claude Monet. Pictorul de la Giverny îşi ia pensulele ca să fixeze o ultimă amintire a tovarăşei sale de viaţă, dar în curînd reflexele sale de pictor precumpănesc şi el uită că alături se găseşte aceea care fusese soţia sa mult iubită. Şi iată ce mărturisire îi face marelui său prieten George Clemenceau : „M-am surprins cu ochii aţintiţi asupra tîmplei tragice căutînd maşinal succesiunea şi proporţiile degradărilor coloritului pe care moartea le impune chipului imobil" [4].

Cînd Zola proiectează să scrie *Opera*, el redactează o serie de note din care aflăm că pictorul Claude Lantier, a cărui poveste o va scrie — viaţa şi sinuciderea unui pictor neputincios să-şi termine tablourile — este atins de o nevroză. Această observaţie clinică merită atenţie, deoarece cîteva decenii mai tîrziu, cînd Freud îşi va elabora teoria psihanalitică, va ajunge şi el la aceeaşi concluzie şi anume că există un raport între artă şi nevroză : „Artistul este un introvertit, pe care puţin lucru îl desparte de nevroză". Incontestabil, teoria psihanalitică a lui Freud prezintă interes pentru înţelegerea comportării artiştilor. Ea se poate aplica mai ales la comportarea artiştilor de la sfîrşitul Renaşterii şi din epoca romantică — cu precizarea că, după părerea noastră, artiştii moderni încă mai sînt nişte romantici. Evident că această teorie nu se aplică nici lui Giotto, nici lui Le Brun şi nici lui Chardin. Aceşti pictori nu sînt nici introvertiţi şi nici nevrozaţi.

Să vedem care sînt aşadar, după Freud, raporturile dintre nevroză şi artă. Mizeria psihică îşi găseşte în nevroză şi în creaţia artistică un eşapament, o soluţie compensatoare. Nevrozatul este un

introvertit, trăind într-o lume imaginară pe care şi-a făurit-o singur, şi-n care se chinuie şi se bucură totodată, dar pe care n-o poate comunica şi altcuiva. Artistul este un introvertit care doreşte „să cucerească onoare, bogăţie, glorie, iubirea femeilor" [5], dar care scapă de nevroză prin „fantezia" artei. Arta aceasta apare ca un mijloc de a comunica o bucurie estetică acelora care, ca şi artistul însuşi, suferă considerîndu-se frustraţi, dar nu au „puterea misterioasă" de a crea. Prin „fantezia" artei, artistul găseşte „drumul de întoarcere" spre realitate : recunoştinţa şi admiraţia pe care le trezeşte îi îngăduie să-şi realizeze dorinţa de cuceriri.

Freud consideră totuşi că artistul nu poate evita totdeauna nevroza : „orice om nesatisfăcut întoarce spatele realităţii şi îşi concentrează tot interesul şi libido-ul asupra dorinţelor create de viaţa imaginară, fapt care îl duce uşor la nevroză. E nevoie de multe circumstanţe favorabile pentru ca dezvoltarea sa să nu ajungă la acest rezultat ; e bine cunoscut numărul mare al artiştilor care au parte de o întrerupere parţială a activităţii lor, ca urmare a nevrozei" [6].

Unii dintr-aceşti artişti care suferă de „întrerupere parţială a activităţii lor" se duc la psihanalist. În general însă ei se feresc să pomenească de acest lucru, nu de alta, dar există riscul ca „valoarea artistică" a operelor lor să fie diminuată sau să dispară chiar. În cartea sa *Psychanalize de l'artiste, et de son oeuvre,* doctorul Dracoulidès scrie : „După părerea lui Pfister şi a mai multor observatori, creaţia unui artist psihanalizat devine mai conştientă şi mai intelectuală, în detrimentul valorii sale artistice. Cîteodată dispare total, căci, după analiză, viaţa reală devine satisfăcătoare şi viaţa imaginară sărăceşte" [7].

Într-o frază celebră, Balzac recunoaşte că o dorinţă satisfăcută poate împiedica naşterea unei opere de artă : „O femeie cu care te culci este un roman pe care nu-l mai scrii" [8]. Există o înrudire între satisfacţia estetică, pe care o procură creaţia artistică şi satisfacţia psihică pe care o procură actul sexual. „Din clipa în care dorinţa sexuală se

actualizează, scrie Ch. Baudoin, echilibrul estetic se rupe. În fază de dorinţă, instinctul sexual excită imaginaţia şi o potoleşte în faza de satisfacere" [9].

Dorinţele erotice nesatisfăcute provoacă, cu timpul, frica în faţa femeii şi o anumită timiditate în viaţă. Izbit de importanţa dorinţelor erotice nesatisfăcute în viaţa lui Cézanne, Zola atribuie lui Claude Lantier, eroul din romanul său, aceleaşi dorinţe, aceeaşi teamă de dragoste. În fişele romanului, el scrie despre Cézanne: „Nu avea încredere în femeie... Nu aducea niciodată fete la el, se purta cu ele ca un băiat care nu le bagă în seamă; era de o timiditate bolnăvicioasă pe care o ascundea sub o fanfaronadă de brutalitate... Mie nu-mi trebuie femei, spunea el, m-ar stînjeni prea mult. Nici nu ştiu la ce servesc, mi-a fost întotdeauna frică să încerc" [10].

Se pare că nici n-a „încercat" mai-nainte de treizeci de ani! Pentru a descrie o pictură erotică a lui Claude Lantier, Zola nu va face altceva decît să se inspire dintr-o pînză pe care Cézanne a pictat-o la el în 1867, intitulată *Răpirea;* tabloul reprezenta un uriaş gol, ciudat de bronzat, ridicînd în braţe o femeie dezbrăcată, cu un păr lung, negru-albăstrui. O întreagă serie de opere din această epocă vădesc refulările sexuale ale pictorului din Aix. Pictează un negru gol, culcat pe un divan, îmbrăţişat de o fată cu trupul alb. Într-o altă pînză, el pictează o femeie goală lungită pe un pat splendid cu perdelele desfăcute şi care se lasă admirată de un grup de „libidinoşi" printre care poate fi recunoscut Cézanne însuşi.

Cézanne reprezintă prototipul artistului romantic şi boem care se închide într-un turn de fildeş, instabil, înflăcărat, iritabil, predispus la crize de depresiune şi de melancolie, solitar, timid, dar cumplit de orgolios, fugind de societate şi de responsabilităţi, de compania oamenilor şi chiar de cea a prietenilor, ostil progresului şi raţiunii, indiferent faţă de mizerie şi de destinele omeneşti, un individ pentru care arta e un refugiu, un colac de salvare, un substitut, o compensaţie.

În foarte interesanta sa lucrare *Cézanne et Zola*, John Rewald spune că autoportretul lui Cézanne, făcut după o fotografie, „exprimă starea de spirit a pictorului... El s-a pictat așa cum se simțea“ [11]. A transformat fotografia, alungind bărbia, dînd mai mult relief obrajilor, accentuînd sprîncenele și modificînd complet privirea. Tînărul blînd și fără neliniști din fotografie se metamorfozează într-o ființă adînc tulburată și întrucîtva amenințătoare. Acest document este o mărturie a firii bănuitoare și pline de îndoieli a pictorului. „Cei care l-au văzut atunci, declară Joachim Gasquet, mi l-au descris ca pe o făptură teribilă, halucinantă și bestială, un soi de divinitate suferindă“ [12].

Simțea o adevărată nevoie să șocheze lumea prin ținuta vestimentară dezordonată și prin limbaj, înjurînd și căutînd să spună măscări. Nu-i plăcea ținuta rafinată pe care o aborda Manet, de pildă. Claude Monet, care-l prețuia în mod deosebit pe Cézanne, povestește că sosind la cafeneaua Guerbois, unul dintre locurile de întîlnire ale impresioniștilor, Cézanne intra aruncînd o privire bănuitoare adunării : „...Apoi, desfăcîndu-și haina cu o mișcare din șolduri de mitocan sadea, își sălta nădragii și-și potrivea ostentativ brîul său roșu. După asta strîngea pe rînd mîinile celor din jur. Ajuns în dreptul lui Manet își scotea pălăria și rînjea fornăind pe nas : „Nu vă dau mîna, dom'Manet că nu m-am spălat de opt zile“ [13].

Apoi se ducea să se așeze într-un colț. Dar cînd auzea „că se emite o părere care era prea diferită de a sa, se ridica brusc și, în loc să răspundă, pleca fără să salute pe nimeni“ [14].

Într-o măsură și mai mare decît Cézanne, Gauguin reprezintă prototipul artistului pe care îl cunoaștem și îl suportăm și astăzi. O dată cu el, artistul a ajuns la stadiul final al evoluției sale. În comportamentul lui Gauguin — ca și în acela al majorității artiștilor contemporani — se amestecă o doză de inconștiență și o doză de calcul. În ierarhia religiei Artei, Gauguin se vrea în vîrful piramidei. Are ambiția să fie marele preot, profetul. Privește chiar cu seninătate ideea martiriului,

lucru pe care i-l reproşează soţia. Îl admiră pe Mallarmé, celebrul poet simbolist care i-a venit adeseori în ajutor şi „care a murit ca martir al artei" [15]. Cînd unii dintre prieteni îl sfătuiesc să se întoarcă în Franţa, unde şi-ar putea îngriji numeroasele sale boli, el răspunde cu convingere că va rămîne în Tahiti, căci „martiriul este adeseori necesar oricărei revoluţii" [16] (revoluţie picturală, se înţelege). Este într-atît de convins de rolul său religios încît, în cel puţin două dintre tablourile sale, se identifică cu Hristos însuşi. În *Hristos pe Muntele Măslinilor,* unde vrea să reprezinte „strivirea unui ideal", o durere pe cît de „dumnezeiască, pe atît de omenească", el îi împrumută lui Isus, simbol al durerii, propriile sale trăsături. Într-un alt tablou reprezentîndu-l pe Hristos pe Golgotha, el se pictează tot pe sine, în chip de condamnat, cu o cămaşă albă, deschisă larg la gît, între un indigen şi ibovnica sa tahitiană. Şi ca să nu rămînă umbră de îndoială asupra sensului pe care vrea să-l dea acestei opere, scrie în josul pînzei, în stînga, aceste cuvinte revelatoare : „Lîngă Golgotha".

Ca o consecinţă firească, vocaţia aceasta de martir îl face să-şi controleze emoţiile. Aflînd de moartea fiicei sale, Gauguin scrie : „Această veste nu m-a emoţionat cîtuşi de puţin, obişnuit cum eram de mult cu suferinţa" [17]. Pentru el, familia este o povară care te împiedică să-ţi îndeplineşti menirea : „Să se mai descurce şi fără mine familia...[18] Soţia dumneavoastră moare, asta mă face să mă gîndesc la faptul că a mea nu moare" [19]. În zilele noastre, de cîte ori artiştii vor să-şi părăsească nevestele şi familia invocă numele lui Gauguin.

În realitate, Gauguin n-a suferit atît pe cît lasă să se înţeleagă din scrisorile sale, unde îşi exagerează suferinţa pentru a-şi înduioşa corespondenţii şi a le cere să-i trimită bani. Mizeria pe care o descrie face parte din legenda pe care el o ţese abil în jurul său, cu ajutorul prietenilor şi al cunoscuţilor. Unul dintre cei mai credincioşi prieteni ai lui Gauguin, poetul simbolist Charles Morice, care a orchestrat la Paris propaganda în

favoarea sa, recunoaşte bucuros că pictorul nostru „şi-a născocit o legendă, punînd între el şi contemporani o perspectivă imemorială". Şi adaugă : „El a fost servit, în acest scop, de împrejurări şi poate că ele au fost cele care l-au inspirat" [20]. Cînd Gauguin, într-un moment de slăbiciune, se gîndeşte să se întoarcă la Paris, pictorul Daniel de Monfreid îl sfătuieşte călduros să n-o facă : „Mă tem că revenirea dumneavoastră va strica un lucru plăcut, o circulaţie care se petrece în rîndurile opiniei publice în ceea ce vă priveşte : acum dumneavoastră sînteţi artistul nemaipomenit, legendar, care îşi trimite, din fundul Oceaniei, operele sale tulburătoare, inimitabile, operele definitive ale unui mare om, dispărut ca să zicem aşa din lume... Vă bucuraţi de imunitatea marilor morţi, aţi trecut deja în istoria artei" [21].

Ca şi hagiografii din evul mediu tîrziu care au povestit vieţile sfinţilor şi le-au cîntat laude, fără urmă de spirit critic, tot aşa istoricii de artă au povestit şi au cîntat viaţa lui Gauguin, acest geniu al artei... Ei au acreditat ideea că această fiinţă predestinată a preferat să părăsească siguranţa unei slujbe burgheze — era funcţionar la un curtier de bursă din Paris — ca să se consacre cu trup şi suflet vocaţiei sale de artist. Asta-i legendă pură ! Adevărul este mult mai prozaic. În 1882, falimentul Uniunii generale a zguduit bursa şi a provocat numeroase licenţieri, printre care şi aceea a lui Gauguin. Ei au acreditat ideea că Gauguin, artist cu suflet sensibil şi generos, a luptat cu toată energia ca să-i apere pe nefericiţii indigeni din Tahiti, chinuiţi şi oprimaţi de administraţia colonială. Pură legendă ! Dimpotrivă, Gauguin s-a preocupat să apere cu virulenţă interesele unora dintre colonialişti împotriva tocmai a acelora care făceau totul pentru a îmbunătăţi condiţiile de viaţă ale băştinaşilor. Ei au acreditat ideea că Gauguin ar fi trăit într-o sărăcie lucie în timpul şederilor sale în Pacific şi că ar fi fost în mod ruşinos exploatat de către negustori ca Ambroise Vollard. Pură legendă ! Gauguin a dispus adeseori de fonduri destul de importante. Se ştie că în 1902

a încasat 6100 de franci-aur (adică vreo 15.000 de franci actuali). Vollard îi va asigura, la sfîrșitul vieții sale, o pensie lunară de 350 de franci (adică aproape 900 de franci actuali).

Cuvîntul util devine frecvent în corespondența lui Gauguin ; el apreciază oamenii în legătură directă cu beneficiul pe care îl poate avea în urma activității lor. El va întoarce, fără umbră de regret, spatele unui prieten devotat, dacă acesta are nefericirea de a nu-i mai putea servi fanatica sa ambiție. Este, tot timpul, în căutarea unor stratageme care să-i dea o mai mare valoare picturii sale și să ridice prețul pînzelor. În martie 1895, scrie de la Paris : „Dădeam o adevărată bătălie pentru ca pînzele mele să fie bine cotate și lansasem zvonul unei plecări, pentru a da un caracter de raritate tablourilor mele“ [22].

Profită la maximum de spiritul de speculă care-i însuflețește pe cumpărătorii de tablouri moderne din vremea aceea. El însuși are un gust fanatic pentru speculă. Se spune că într-un an ar fi cîștigat la Bursă suma, fantastică pe vremurile acelea, de 40.000 franci-aur (adică 100.000 de franci), în timp ce un muncitor nu cîștiga decît 25 de bani pe oră.

Una dintre stratagemele pe care le inventează pentru a-și lansa pictura și a-și asigura o rentă substanțială constă în „a aduna cincisprezece persoane care-mi înțeleg pictura sau care vor să cîștige și a le propune următoarele : în fiecare an eu voi trimite (cu anticipație) cincisprezece pînze bune, ca cele pictate pînă acum și în plus cîteva desene la alegerea mea. Pentru această marfă, cele cincisprezece persoane îmi vor trimite 2400 de franci pe an, deci cîte 160 de franci fiecare. Pentru împărțirea tablourilor, se va trage la sorți ca să se stabilească cine va alege primul, cine al doilea etc. Este sigur că, la prețul ăsta, pînzele mele nu sînt scumpe și că într-un răstimp, destul de scurt, achizitorii nu vor fi în pierdere...“ [23]

Dacă acest proiect al lui Gauguin nu se realizează, în schimb altele vor fi magistral puse în aplicare, ca de exemplu vinderea prin licitație

publică în martie 1891 a operelor sale. Pentru a acoperi cheltuielile unei călătorii pînă în Tahiti și cele ale șederii sale în această îndepărtată insulă, el are ideea să organizeze o mare vînzare, cu mare reclamă în presă, la Drouot.

El apelează la prietenii săi, scriitorii simboliști. La cererea personală a lui Mallarmé, Octave Mirbeau va publica în *l'Echo de Paris* un „articol răsunător", care va fi reprodus în catalog și care va atrage mulțimea în sala Drouot. Astfel, succesul este asigurat. Cîștigul, în urma vînzării, se ridică la aproape 10.000 de franci-aur.

Hotărîrea lui Gauguin de a părăsi Europa spre a pleca în mările Sudului a fost, desigur, determinată și de dorința sa romantică de a găsi, în depărtări, o lume idilică și primitivă, necontaminată de civilizația materialistă, dar și de un calcul :

„Eu împărtășesc oarecum părerea lui Vincent (Van Gogh) : viitorul este al pictorilor tropicelor, care n-au fost încă pictate, și publicului cumpărător, stupid, îi trebuie ceva nou ca motiv" [24].

Această dualitate, care unește constant idealul cu calculul, o vom găsi, regulat, la majoritatea artiștilor moderni.

XIII. ARTA MODERNĂ, EXPRESIE A DECADENȚEI OCCIDENTALE

Într-unul din capitolele precedente, am studiat modul în care descoperirea lui Niepce a dus, progresiv, pictura spre o realitate nefotografică. O influență paralelă, aceea a simbolismului, va determina și ea evoluția picturii în același sens. Această dublă influență va provoca, în jurul anului 1886, nașterea picturii moderne propriu-zise. Anul 1886 marchează întrucîtva sfîrșitul impresionismului ; este data ultimei expoziții a grupului impresioniștilor. În același an, Jean Moréas publică *Manifestul simbolismului* și participă la înființarea revistei *Le Decadent*. În mintea oamenilor din acea epocă, acești doi termeni erau aproape sinonimi. Gustave Kahn scrie : „Cu toate că orice etichetă este inutilă, zadarnică, sîntem datori să reamintim, pentru informarea exactă a celor interesați, că decadent se pronunță simbolist" [1]. Într-adevăr, simbolismul este un moment, o cotitură importantă a decadenței Europei occidentale și a Franței mai ales. În consecință, este evident că arta izvorîtă din simbolism nu poate fi altfel decît decadentă.

În Franța, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, lumea literară începe să fie interesată de problema decadenței. Cuvîntul apare din ce în ce mai frecvent. Anumiți scriitori cred că descoperă — și sînt încîntați — echivalențe literare între societatea contemporană și cea romană din perioada de-

cadentă a Imperiului. Astfel, în 1868, cînd Théophile Gautier scrie prefaţa la ediţia postumă a *Florilor Răului,* el celebrează în Baudelaire „un poet al decadenţei".

„Aceste gusturi prea puţin primitive se explică prin ele însele şi sînt de înţeles la un poet al decadenţei, autor al *Florilor Răului...* [2] acest stil decadent este ultimul cuvînt al Verbului, somat să exprime totul şi împins pînă la limitele sale extreme. În legătură cu acest stil, s-ar putea aminti limbajul infectat deja de mucegaiul descompunerii al Imperiului roman decadent şi rafinamentele complicate ale şcolii bizantine, ultima formă a artei greceşti căzută în delicvescenţă [3]..."

Théophile Gautier are dreptate : Baudelaire este un poet decadent. Baudelaire ar fi putut, la rîndul său, să spună acelaşi lucru despre Gautier, căruia de altfel i-a dedicat *Florile Răului :* „Poetului impecabil, desăvîrşitului magician al literelor franceze" [4].

În timp ce unii dintre marii romantici abandonează, începînd din 1830, romantismul în favoarea artei sociale, Théophile Gautier reia în teoriile sale de artă pentru artă tezele romantismului. Procedînd astfel, el face să încolţească germenii decadenţei, care se găseau în romantism în stare de gestaţie. Baudelaire va fi primul nou născut al acestei zămisliri.

„Trăim, scrie Baudelaire în 1855, într-un secol orgolios care se crede deasupra eşecurilor Greciei şi Romei" [5]. Ceea ce, cu siguranţă, nu bănuieşte el, e faptul că va contribui la „eşecurile" societăţii noastre şi la declinul său intelectual.

Baudelaire va adînci şi mai mult prăpastia dintre artă, morală şi ştiinţă. „Poezia, va spune el, nu se poate asimila cu ştiinţa şi cu morala decît cu preţul morţii şi al decăderii..." [6] Va merge pînă într-acolo încît îi refuză lui George Sand calitatea de artist, pentru că a moralizat : „Ea a fost întotdeauna moralistă... şi de aceea n-a fost niciodată artistă... Faptul că unii bărbaţi s-au putut îndrăgosti de această hazna este dovada înjosirii oamenilor din acest veac" [7]. Nu trebuie să aperi nici o

cauză şi nici să sprijini vreo doctrină cu excepţia, bineînţeles, a celei privind arta independentă. El se înfurie îngrozitor pe un anume Wiertz, pictor de idei : „Infam, şarlatan, idiot, hoţ ! Îşi închipuie că are de împlinit un destin". Îl compară cu Victor Hugo, alt umanitar, şi, indignat, exclamă : „Wiertz şi Hugo vor să salveze umanitatea !" [8] Această atitudine, revoltător de pasivă, îi îngăduie poetului să asiste indiferent le exploatarea omului de către om.

Acest dispreţ faţă de umanitate se asociază, cum e şi firesc, cu un profund dispreţ pentru democraţie, cu o preferinţă evidentă pentru ceea ce se cheamă un guvern forte, sentimente pe care le împărtăşesc în majoritatea lor partizanii artei pentru artă şi, cîţiva ani mai tîrziu, simboliştii.

„Necruţătoare, continuă Baudelaire, este dictatura opiniei în societăţile democratice... [9] Nu există altă formă de guvernămînt raţională şi sigură în afară de guvernul aristocratic. Monarhia sau Republica, bazate pe democraţie, sînt la fel de absurde şi de slabe" [10].

Acest dispreţ se extinde asupra întregului popor. În *Mon Coeur mis à nu*, scrie : „Printre oamenii mari cu adevărat, sînt doar poetul, preotul, soldatul, omul care cîntă, omul care aduce jertfe, cel care se jertfeşte. Toţi ceilalţi sînt doar spinări pentru bici. Să ne ferim de popor, de bunul simţ, de suflete, de inspiraţie şi de evidenţă !" [11]

Ostilitatea arătată de Baudelaire democraţiei şi poporului este însoţită de o violentă ostilitate faţă de ştiinţă şi de progres. „Ce poate fi mai absurd decît progresul ?... Credinţa în progres e doctrină a leneşilor" [12].

Pentru Baudelaire, arta trebuie să fie independentă nu numai faţă de morală şi de ştiinţă, ci şi faţă de natură. Trebuie să insistăm asupra acestui aspect al doctrinei sale, căci una dintre caracteristicile artei moderne este tocmai independenţa faţă de natură. Consecinţa capitală a acestei doctrine este faptul că deschide drum liber tuturor defor-

mărilor realităţii prin artă modernă, de la Gauguin, trecînd prin opera lui Picasso, pînă la pop-art.

Poetul *Florilor Răului* se ridică cu tărie împotriva cultului romantic al naturii, aşa cum l-a profesat Jean-Jacques Rousseau care, în operele sale, opunea omului depravat pe omul virtuos din societăţile primitive. În lupta pe care Baudelaire o duce împotriva dragostei pentru natură, el este precedat de marchizul de Sade, despre care va scrie cu respect: „Ca să explicăm răul, trebuie să revenim mereu la de Sade, adică la omul natural".

Pentru Baudelaire, natura este perversă şi urîtă: ea te îndeamnă să-ţi ucizi semenul. Ceea ce este natural, este, în acelaşi timp, lipsit de frumuseţe şi de morală. Aşa stînd lucrurile „comerţul este natural, deci este infam... Femeia este naturală, adică abominabilă" [13]. Arta trebuie să se îndepărteze pe cît cu putinţă de natură. Natura este monotonă şi banală. „Aş vrea, scrie el, ca pajiştile să fie colorate în roşu, rîurile în galben-auriu, iar copacii în albastru. Natura nu are imaginaţie" [14]. Gauguin va realiza acest vis al poetului.

Baudelaire ajunge pînă la a proclama superioritatea artificialului faţă de natural. Superioritatea unei tabachere cu muzicuţă faţă de privighetoare, a unei femei machiate faţă de o madonă rustică. „În ceea ce mă priveşte, o femeie nu este frumoasă decît dacă are khol * pe pleoape, fard pe obraz şi ruj pe buze" [15]. El însuşi, într-o bună zi, îşi va vopsi părul verde. Îi place tot ce este împotriva naturii. Iubeşte depravarea, „adică, va scrie Gautier, îndepărtarea de tipul normal, lucru imposibil pentru animal, care e condus în mod fatal de un instinct imuabil" [16]. În acest punct, el îl întîlneşte pe Sade.

În 1884, la cîţiva ani după moartea lui Baudelaire (1867), apare la Paris un roman al lui J. K. Huysmans *A rebours (De-a-ndoaselea)*, care va avea un răsunet considerabil şi al cărui erou, Des Esseintes, este considerat prototipul decadentului.

---

* O substanţă negricioasă cu care orientalii îşi fardau ochii. (N. Tr.)

El îşi va consacra viaţa luptei împotriva naturii, cu toate mijloacele pe care le poate imagina. Scrierea este un adevărat rechizitoriu la adresa naturii şi un imn de glorie cîntat artificialului. Des Esseintes doarme ziua şi trăieşte noaptea, preferă lumina artificială celei a soarelui, florile artificiale florilor naturale, peşti mecanici peştişorilor roşii. El îşi asortează culoarea şosetelor la culoarea sentimentelor şi stabileşte corespondenţe între curaçao şi clarinet, între lichiorul de chimen şi oboi. Sfîrşeşte prin a se hrăni cu ajutorul clismelor „ocară aruncată în obrazul acestei bătrîne naturi" [17]. Unele dintre temele tratate de Huysmans în romanul său sînt împrumutate de la Baudelaire ca, de pildă, raportul dintre culori şi stările de spirit sau corespondenţele dintre culori, sunete şi parfumuri.

În anii care au urmat după publicarea romanului *A rebours*, vom asista la o adevărată invazie a naturalismului în literatură, printr-o pleiadă de romancieri şi poeţi : J. K. Huysmans, Paul Verlaine, Jean Moréas, Gustave Kahn, Stéphane Mallarmé, Charles Morice, Octave Mirbeau şi Albert Aurier. Toţi îl vor recunoaşte pe Charles Baudelaire — alături de Arthur Rimbaud — ca fiind unul dintre precursorii cei mai influenţi ai acestei mişcări decadente, care a luat numele simbolism.

Simbolismul a suportat şi alte influenţe : aceea a lui Schopenhauer şi aceea a lui Hegel, a cărui operă, *Estetica*, se editase a doua oară cu cîţiva ani mai înainte, în 1875. Nici pentru Hegel scopul artei nu era, evident, acela de a imita natura : „... la ce bun să reproducem ceea ce natura oferă privirilor noastre ? Această muncă puerilă, nedemnă de omul care o efectuează nu va avea alt rezultat decît să-i arate neputinţa şi zădărnicia eforturilor sale ; căci copia va rămîne totdeauna sub nivelul originalului" [18].

De fapt, această doctrină condamnă nu numai arta tradiţionalistă a pictorilor animalieri, peisagişti, istorici, dar şi pictura partizanilor artei sociale ; ea condamnă chiar şi impresionismul care, sub anumite aspecte, nu s-a desprins de imitarea naturii.

Ca să explice ce consideră el că este artă autentică, Hegel se lansează în lungi expuneri, din care reţinem doar elementele care vor trece în vorbirea cultă şi în simbolism : afirmarea rolului spiritului în artă, al importanţei Ideii în raport cu forma, expresia simbolică a Ideii prin formă şi conceperea realităţii ca o manifestare a spiritualităţii.

Iată cum defineşte Jean Moréas, în manifestul său din 1886, scopurile şi metodele simbolismului : „Poezia simbolică urmăreşte să îmbrace ideea într-o formă sensibilă, ceea ce nu reprezintă unicul ei scop, dar care, servind la exprimarea Ideii, rămîne dependentă de aceasta. La rîndul ei, Ideea nu trebuie să se lase privată de somptuoasele veşminte ale analogiilor exterioare ; căci caracterul esenţial al artei simbolice constă în a nu merge niciodată pînă la conceperea Ideii în sine..." [19].

Ideea comună tuturor intelectualilor simbolişti ai vremii nu rezidă în exprimarea reprezentării lumii exterioare, ci în eul scriitorului sau al artistului. Contează nu obiectele care ne înconjoară, ci interpretarea pe care le-o dau inteligenţele şi sensibilităţile individuale. În raport cu omul — fiinţa capabilă de gîndire — lumea, adică tot ceea ce este exterior eului, nu există decît în funcţie de ideea pe care el şi-o face despre ea. De acum înainte, pentru oamenii de litere şi pentru artişti, universul nu este altceva decît o proiecţie în exterior a sufletului omenesc în măsura în care acesta participă la Existenţă. Departe de a fi psihologică, poezia va trebui să fie psihică, deoarece ea nu este nimic altceva decît „materializarea unei experienţe cvasi mistice, expresia unui mesaj inefabil". Arta va trebui să descopere sensul ascuns al lucrurilor, care sînt, pentru artist, simbolurile unei vieţi abisale şi corespondenţele dintre vizibil şi invizibil. Pentru a sugera sentimente şi idei, arta va trebui să transpună, să sugereze cu ajutorul formelor şi al culorilor. Muzica va fi recunoscută ca unul dintre mijloacele supreme de sugestie. Poeţii vor căuta, deci, în ea o incitare la reverie, vor încerca să alcătuiască imagini din sunete şi ritmuri. Verlaine va reclama „muzică mai presus de orice" [20].

Iar Mallarmé va da următoarea definiţie poeziei simboliste : „Exprimarea sensului misterios al aspectelor existenţei, prin intermediul vorbirii omeneşti, reduse la ritmul ei esenţial“ [21].

Mallarmé, maestrul necontestat al simbolismului, reprezintă poetul ajuns în stadiul final al evoluţiei. El este scriitorul decadent prin excelenţă. Des Esseintes îl consideră pe Mallarmé, poetul cu „rafinamente bizantine“, drept cel mai decadent dintre toţi autorii moderni, mai decadent decît Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Verlaine sau Edmond de Goncourt. Ca şi Des Esseintes, Mallarmé îi iubeşte pe poeţii latini din perioada de declin a Romei : „Literatura în care spiritul meu caută o voluptate va fi poezia muribundă a ultimelor momente ale Romei“ [22].

În lucrarea sa *la France byzantine*, Julien Benda denunţă iraţionalismul lui Mallarmé, scriitor pasionat de ermetism şi de ezoterism, care a plănuit chiar să creeze o societate secretă a poeţilor. Pasiunea lui Mallarmé pentru limbaj aminteşte de aceea a poeţilor alexandrini. În cartea sa, Benda denunţă de asemenea iraţionalismul şi decadenţa — deşi, practic, cuvîntul decadent dispăruse, după 1890, din vocabularul literar — unor scriitori care se vor adăpa la izvoarele simbolismului şi ale lui Mallarmé, cum ar fi Valéry, Claudel, Gide, Proust, Giraudoux, Eluard.

Închis într-un turn de fildeş încă şi mai izolat de restul lumii decît acela al romanticilor, Mallarmé se străduieşte să scrie poeme atît de obscure, încît numai cîţiva rari iniţiaţi le pot înţelege. Adeseori, el se teme că este prea clar. Arta trebuie să se adreseze doar unei elite, care la rîndul ei trebuie să trăiască numai pentru artă. Viaţa trebuie sacrificată artei. Această religie a artei, a frumosului sau a esteticului trebuie să rămînă religia unui mic număr de aleşi. Divorţul dintre artă şi public este astfel total.

Într-o importantă anchetă asupra evoluţiei literaturii, criticul Jules Huret spune că, în 1891, Mallarmé a declarat : „A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din voluptatea poemului ;

voluptatea izvorîtă din bucuria de a ghici puţin cîte puţin ; a-l sugera, iată idealul... Dacă un individ cu inteligenţă medie şi cu pregătire literară insuficientă deschide, din întîmplare, o carte astfel concepută şi pretinde că-i place, înseamnă că există o neînţelegere, că lucrurile trebuie puse la punct. Poezia trebuie să fie întotdeauna enigmatică ; scopul literaturii — altele nici nu există — este să evoce obiectele" [23].

Principala ţintă a anchetei lui Jules Huret era să cunoască părerea scriitorilor celor mai cotaţi — (a interogat şaizeci şi patru) — asupra situaţiei, din acel moment, a naturalismului, al cărui şef era Emile Zola. Din majoritatea răspunsurilor reieşea că scriitorii, chiar şi unii discipoli ai lui Zola, considerau naturalismul muribund. O dată cu el erau întrucîtva condamnate şi realismul, raţiunea, progresul, ştiinţa, democraţia. Simbolismul era aclamat ca mişcarea zilei.

O mişcare oarecum analogă, opusă deci naturalismului şi realismului, care supravieţuia în impresionism apărea şi în lumea picturii, susţinută de pictori ca Puvis de Chavannes, Odilon Redon sau Gustave Moreau. Porniţi în căutarea unui artist care să fie, în domeniul artelor plastice, demnul lor stegar, simboliştii îşi opresc privirea asupra lui Gauguin. Acesta acceptă, căci tangenţele sale cu simboliştii erau foarte numeroase. Independenţa însă şi-o va păstra neadoptînd chiar în mod sistematic toate tezele simboliste, pe care de altfel nici nu le înţelegea întotdeauna prea bine. A acceptat de asemenea alegerea sa, gîndindu-se şi la sprijinul material pe care-l va putea primi de la aceşti scriitori, calcul ce se va dovedi perfect întemeiat.

Chiar în anul în care Jules Huret şi-a publicat ancheta, un tînăr critic de douăzeci şi cinci de ani, Albert Aurier, care cu un an înainte scrisese un articol entuziast despre Van Gogh, celebrîndu-l ca simbolist, publică, cu ocazia unei licitaţii organizată în folosul lui Gauguin cu concursul moral al lui Mallarmé, un adevărat manifest al simbolismului pictural, ungîndu-l pe Paul Gauguin ca

şef al artei simboliste. Opusul acesteia era impresionismul pe care criticul îl consideră ca nefiind altceva decît „o variantă a realismului". Articolul, redactat în termeni de-a dreptul mistici („numai misticismul mai poate salva societatea noastră de la abrutizarea prin senzualism şi prin utilitarism" [24]) va stîrni mînia impresioniştilor şi, în special, a socialistului Camille Pissarro, care nu s-a lăsat înşelat de atitudinea mistică, antidemocratică şi antipopulară a simboliştilor. „Trebuie combătuţi precum ciuma" [25], va scrie el fiului său.

Simboliştii sînt nişte mistici care acordă întîietatea visului, inconştientului, imaginaţiei, intuiţiei şi duşmănesc claritatea logică a pozitivismului. Mulţi dintre ei sînt pasionaţi de alte doctrine, care mai de care mai mistice, fie născute atunci, fie străvechi şi reactualizate, unele fiind agreate chiar şi în zilele noastre. E vorba de o serie de mişcări obscurantiste sau pseudo-ştiinţifice ca astrologia, alchimia, ezoterismul, ocultismul, spiritismul, primitivismul. În 1886, revista *Le Décadent* recunoaşte că „nevroza, isteria, hipnotismul, şarlatanismul ştiinţific, schopenhaurismul exacerbat... sînt prodrome ale evoluţiei sociale" [26].

Aurier socoate că artistul trebuie să se elibereze de obiecte şi să exprime idei: „Obiectele, adică abstract vorbind, diversele combinaţii de linii, de planuri, de umbre, de culori constituie vocabularul unei limbi misterioase, dar miraculos de expresive, pe care trebuie s-o cunoşti ca să fii artist" [27].

Aceste forme, linii şi culori, „artistul are oricînd dreptul să le exagereze, să le atenueze, să le deformeze, nu numai după viziunea sa personală, după tiparele personalităţii sale subiective, cum se întîmplă chiar şi în arta realistă; el poate să le exagereze, să le atenueze, să le deformeze şi după necesităţile Ideii de exprimat" [28].

Există şi un alt motiv mai puţin „filozofic" din pricina căruia Aurier recomandă să se procedeze astfel cu formele, liniile, culorile: motivul îl constituie prezenţa veşnic ameninţătoare a aparatului fotografic. El îşi exprimă speranţa şi ambiţia că

pictorii vor evita, cu orice preţ, să facă o pictură care ar putea aminti cît de cît o fotografie. Acest ultim punct de vedere rezultă, fără îndoială, din discuţiile cu Gauguin care, aşa cum am văzut în capitolul „1839", este perfect conştient de concurenţa aparatului de fotografiat. Meritul şi deşteptăciunea lui Gauguin în acest domeniu au fost, după propria-i mărturie, de a o fi luat înaintea unor perfecţionări — mai ales în ceea ce priveşte culoarea — ale plăcii fotosensibile.

După 1890, Maurice Denis, pictor şi teoretician de artă, unul dintre fondatorii mişcării nabiste, răspîndeşte ideile lui Albert Aurier şi ale simboliştilor, într-o serie de articole, care vor fi intens citite şi studiate în mediul pictorilor de avangardă din Franţa şi din străinătate. El proclamă că „pictorul poartă subiectul în el însuşi... Tot ceea ce vede, toate emoţiile, toate visele se rezumă, pentru el, la combinaţii de pete, la raporturi între tonuri şi culori, la linii" [29]. Vom observa aici că Delacroix presimţise în mod remarcabil viitorul, atunci cînd a declarat unui pictor tînăr care-şi căuta un subiect: Subiectul eşti tu însuţi, sînt impresiile tale în faţa naturii" [30]. Baudelaire îl ascultase vorbind pe Delacroix. Şi Maurice Denis continuă: „Arta constă în întregime în a ne prezenta pe noi înşine; cred în simbolism, această teorie care afirmă posibilitatea exprimării unor emoţii şi gînduri omeneşti prin corespondenţe estetice şi echivalenţe ale frumosului" [31].

Acest teoretician al artei îi sfătuieşte călduros de asemenea pe pictori să se îndepărteze sistematic de fotografie; ca şi Aurier, această temă revine mereu în scrierile sale.

Gauguin şi simboliştii au ca numitor comun acelaşi sentiment de ostilitate şi dispreţ faţă de civilizaţia de consum a Occidentului; simboliştii se refugiază într-o viaţă interioară şi în artificial, Gauguin în depărtări şi în primitivism. Artificialul este şi el tot un primitivism, dar luat de-a îndoaselea. Acest primitivism va deschide drumul unui Rousseau zis Vameşul şi sculpturii negre.

Arta modernă va face cauză comună cu arta primitivă.

Gauguin vrea ca pictura sa, ca și muzica, să stimuleze imaginația, să sugereze și să îndemne la visare. Prea puțin preocupat să imite tonurile exacte ale naturii, el vrea ca prin culorile sale să-și exprime sentimentele și senzațiile. El va realiza visul lui Baudelaire, pictînd cîmpii roșii, copaci galbeni și cîini roz-gri. Corespondențele se stabilesc între gîndurile pictorului și tablourile sale.

În 1888 și 1905, apar două mișcări noi în pictură : nabiștii (Denis, Sérusier, Bonnard, Vuillard) și fovii (Matisse, Marquet, Vlaminck, Derain) care vor accentua tendințele de deformare a naturii. Picasso va fi însă acela care, prin tabloul său *Domnișoarele din Avignon* (1907), va face ca deformarea realității să pășească peste un nou prag.

Simbolismul și activitatea decadentă a cercurilor intelectuale de la Barcelona și Paris de la sfîrșitul secolului al XIX-lea au fost factorii care au marcat cel mai puternic primii ani ai lui Picasso și au determinat, poate, în mare măsură evoluția ulterioară a picturii sale. În cartea lor, intitulată *Picasso, the Formative Years*, (Picasso, anii de formare) Anthony Blunt și Phoebe Poll au subliniat foarte clar aceste influențe.

Cînd Picasso sosește la Barcelona în 1895, intelectualii cu tendință „modernistă", pe care-i va întîlni și frecventa, sînt antirealiști convinși și consideră naturalismul depășit. Ei împărtășesc preferințele decadenților francezi pentru ceea ce este anormal, maladiv, erotic, dezechilibrat, macabru, patologic. Primitivismul este la ordinea zilei.

În acest mediu, prestigiul lui Verlaine și al lui Mallarmé este foarte mare. Schopenhauer și Hegel, ca și Nietzsche, sînt citiți cu ardoare. Pictorii tineri îi preferă pe Moreau, Carrière sau Puvis de Chavannes, impresioniștilor. Se cunosc teoriile lui Maurice Denis. Un desen al lui Picasso din 1899 atestă această ambianță „fin de siècle" care domnea la Barcelona. Pe un portret al prietenului său Jaime Sabartés, Picasso scrie sus, în dreapta paginii : „Poeta decadente". La Paris — unde va face dese

călătorii începînd din anul 1900 (se va instala definitiv aici abia în 1904) — va fi apreciat de către Jean Moréas și adoptat foarte curînd de către un întreg grup de tineri scriitori și critici de artă decadenți (folosim termenul de „decadent" pentru a-i defini, deși grupul nu se considera ca atare) printre care Max Jacob, Maurice Raynal, André Salmon, Guillaume Apollinaire. Îl va întîlni și pe Alfred Jarry.

Atmosfera antinaturalistă în care trăiește Picasso, încă din adolescență, îl pregătește pentru pasul hotărîtor pe care îl va face în direcția descompunerii formelor. Prezența veșnic amenințătoare a aparatului de fotografiat a contribuit și ea la pregătirea acestei revoluții „picturale". Picasso o va recunoaște :

„De ce s-ar încăpățîna artistul să redea ceea ce se poate fixa atît de bine cu ajutorul obiectivului ? Ar fi o nebunie, nu-i așa ? Fotografia a venit la momentul oportun ca să elibereze pictura de orice literatură, de anecdotică și chiar de subiect. N-ar trebui oare ca pictorii să profite de libertatea recucerită pentru a face altceva ?" [32]

În realitate, însă, ceea ce îl va duce pe Picasso către o deformare completă a imaginii reale va fi contactul cu sculpturile primitive iberice și cu arta neagră. Rezultatul va fi, după cum se știe, *Domnișoarele din Avignon*. Cubismul se va naște din această inițiativă mai întîi cu Braque, apoi cu Léger, Gris, Picabia, Delaunay.

În hotărîrea lui Picasso de a face acest tablou intră, fără îndoială, și dorința deliberată de a ului. Ambiția aceasta de a epata nu este un factor negljabil pentru cel care vrea să înțeleagă evoluția artei moderne cu toate „ismele" care se vor succeda într-un ritm accelerat în secolul XX (cubism, orfism, simultaneism, purism, muzicalism, futurism, raionism, suprematism, realism magic, verism, dadaism, suprarealism, simbolism non figurativ, neoplasticism, brutalism, tașism, sintetism, expresionism abstract etc.) ca și puzderia de mișcări fără „ism" (artă abstractă, artă primitivă, artă non figurativă, artă concretă, artă brută, *action*

painting, artă informată, *hard-edge*, artă kinetică, pop-art, op-art, *auto-destructive art*). Lista nu-i nici completă și nici pe cale de a fi închisă...

La originea acestei dorințe de a uimi stă dorința romantică de a șoca și de a-l „epata" pe burghez. Baudelaire admiră în dandysm, „acest ultim zvîcnet de eroism într-o lume decadentă, această plăcere de a uimi și satisfacția orgolioasă de a nu fi niciodată uimit" [33]. El se va jura chiar că „puțină șarlatanie este oricînd permisă geniului... ea este ca fardul pe obrajii unei femei frumoase în mod natural" [34]. De la șarlatanie pînă la mistificare calea-i scurtă. Simboliștii și emulii lor vor face acest pas. E de reținut că cele două cuvinte „mistificare" și „mistică" au aceeași rădăcină. Unii simboliști vor deveni mistici. În cartea sa *les Clefs de Mallarmé* — unde sînt dezlegate prin dicționarul lui Littré sensurile poemelor pornografice ale poetului — Charles Chassé scrie : „În epoca simbolismului, există nu numai nevoia de a-i mistifica pe contemporani, ci și aceea de a se automistifica" [35]. Jarry, adevărat maestru al mistificării, care a recunoscut într-o bună zi că *Ubu Rege* —al cărui autor se pare că nici măcar n-a fost — nu-i altceva „decît o farsă de licean" [36], a făcut, după spusele lui Penrose, o puternică impresie asupra lui Picasso. Un alt maestru al mistificării, după Jarry, a fost Apollinaire : „Nimeni, va exclama Thibaudet, n-a avut o imaginație mistificatoare mai bogată decît Guillaume Apollinaire".

Acești mistificatori înnăscuți sînt prinși cîteodată în propriul lor joc : lansează bunăoară un nume și sînt ei înșiși surprinși de succesul pe care acest nume îl are. Așa s-a întîmplat cu Rousseau Vameșul, a cărui pictură dovedește o minte de copil. Personajele și obiectele din tablourile sale sînt toate deformate. El nu respectă nici anatomia, nici perspectiva. Dar ceea ce-i aduce succesul lui Rousseau va fi tocmai faptul că, de la Gauguin încoace, pictorii în ura lor pentru logică și știință încearcă să revină la bîlbîielile copiilor și ale primitivilor. În Rousseau ei descoperă cu interes un european matur, care pictează ca un copil și ca un primitiv.

Gauguin, şi el un mistificator — se pare că el ar fi fost acela care l-a convins pe Rousseau că e de datoria lui să-i mulţumească preşedintelui Republicii pentru decoraţiile pe care i le-a conferit* — va mărturisi într-o zi lui Sérusier: „Cunosc doar două lucruri care nu pot fi ridicole: un copil şi un sălbatic“ [37]. Van Gogh îi va scrie fratelui său Théo: „Gauguin şi Bernard vorbesc acum să facă pictură infantilă“ [38]. Picasso, care îl va păcăli şi el pe Rousseau cu prilejul unui celebru banchet, dar va cumpăra unul din tablourile sale, îi va mărturisi lui Herbert Read cu ocazia unei expoziţii de desene făcute de copii: „Cînd eram de vîrsta lor, puteam să desenez ca Rafael; mi-a trebuit însă o viaţă întreagă ca să învăţ să desenez ca ei“[39].

Aspiraţia la „bîlbîială“ a artiştilor moderni, voinţa lor de a slăvi inconştientul şi de a respinge ca pe un obiect demn de dispreţ realizările civilizaţiei occidentale, i-a făcut să „creeze“ de la un capăt la altul al lumii, de mai bine de o jumătate de veac, mii de opere (picturi şi obiecte), unele mai eteroclite ca altele, care, prin succesul de care s-au bucurat, constituie o mărturie de netăgăduit a regresului spiritului critic în Occident.

În 1912, Picasso va lipi pe o pînză tăieturi din ziare vechi; în acelaşi an, Braque va proceda la fel cu nişte bentiţe de tapiserie imitînd lemnul fals, iar Juan Gris cu o bucată de oglindă. În Rusia, Tatlin va agăţa de o scîndură negeluită printre diverse bucăţi de lemn, de fier şi de sticlă ciobită, o cutie de tablă (1914). La Berlin, Schwitters îşi va compune capodoperele cu tot soiul de deşeuri scoase de prin lăzile de gunoi, pingele vechi de pantofi, capete de şiret, sîrme, cîrpe, pene, hîrtie de împachetat brînză, bilete de tramvai (1919). Duchamp va aşeza o roată de bicicletă cu furca în jos, pe un taburet de bucătărie (1913); pe un

* Evident, totul a fost o farsă, iar preşedintele Republicii n-a semnat niciodată vreun decret prin care să i se confere lui Rousseau ordinul Legiunii de onoare în grad de comandor. (N. Tr.).

pieptene el va scrie această frază lipsită de sens: „Trei sau patru picături de înălțime n-au nimic de-a face cu sălbăticia" (1916) și va trimite la Salonul Independenților de la New York o latrină (1917).

După această enumerare de obiecte ciudate, relicve sacre ale esteticii, abia mai îndrăznim să amintim că, între 1910 și 1914, patru pictori de șevalet, patru mari preoți ai religiei Artei reușiseră, nu numai să deformeze natura, ci să o și suprime, să facă pictură non-figurativă: Kandinsky în Germania, Delaunay în Franța, Mondrian în Olanda și Malevici în Rusia. Acesta din urmă pictase, în 1913, un pătrat negru pe un fond alb.

După această epocă eroică, artiștii au fost nevoiți să dea dovadă de multă imaginație — facultate atît de lăudată de Baudelaire — ca să-și depășească glorioșii predecesori, să se debaraseze de infirmitatea de om civilizat și să dobîndească o mentalitate de copil sau de primitiv. Nu le putem tăgădui meritul de a-și fi atins atît de bine scopul, încît, uneori, unui neavertizat îi este greu să distingă operele lor de acelea ale copiilor sau ale primitivilor, unele producții putînd fi confundate chiar cu acelea ale bolnavilor mintali! Cîțiva pictori moderni au mers pînă acolo încît și-au executat operele în „stilul" pictorilor antropoizi: Sophie, gorila din Rotterdam sau Congo, cimpanzeul londonez. Din această ambiție de a proscrie din actul de creație orice gîndire logică rezultă faptul că sculpturile pot fi confundate cu diverse obiecte adunate la întîmplare. În 1960, s-a conceput o mașină de pictat, care a „imaginat" picturi asemănătoare cu cele ale artiștilor contemporani.

Nemulțumiți doar cu deformarea operelor, artiștii s-au apucat, tot ca un act de creație evident, să le distrugă cu cuțitele (Fontana), cu puștile (Niki de Saint-Phalle), cu aruncătoare de flăcări (Yves Klein), turtind caroserii de mașini cu ajutorul unor puternice prese industriale (César), aruncînd de la etajul șase viori pe pavajul unei curți (Arman) sau pur și simplu sărind cu picioa-

rele strînse pe obiecte vechi de lemn cariat (Ralph Ortiz).

Aceşti mari preoţi ai artei au găsit la Londra — oraş care a smuls Parisului sceptrul său de capitală a artei şi a decadenţei — un teoretician evanghelist al distrugerii : Gustave Metzger. Cu un rafinament barbar, Metzger a lansat în 1959 un manifest, manifestul autodistrugerii, în care a proclamat ca o necesitate absolută pentru artişti conceperea unor opere care să se distrugă ele însele, într-un interval de timp variind de la cîteva clipe la cîţiva ani, douăzeci maximum.

Gustave Metzger a imaginat distrugerea unei pînze de nylon cu acid clorhidric ; John Latham a dat foc unor cărţi, alese cu grijă şi aşezate unele peste altele în aşa fel încît să alcătuiască un turn ; dar ideea cea mai explozivă a avut-o Tinguély, cel care a construit în grădinile muzeului din New York maşini care se autodistrug : instalarea în deşertul Nevada a unei opere de artă concepută cu răbdare şi dragoste şi apoi aruncarea ei în aer cu ajutorul dinamitei.

Yöko Ono a propus autodistrugerea artiştilor :

„Pictaţi cu sîngele vostru
Pictaţi pînă la pierderea cunoştinţei
Pictaţi pînă ce vă daţi duhul !“[40]

Pînă acum însă nici un artist n-a realizat propria sa autodistrugere...

XIV. RELIGIA ARTEI SE INTEGREAZĂ ÎN ECONOMIA CAPITALISTĂ

Cu cît ne apropiem de anul 2000, în Occident, dar mai ales în Statele Unite, religia Artei devine religia cea mai dinamică. În ultimii ani, milioane de bărbaţi şi de femei de peste Ocean s-au convertit la cultul artei. Religia aceasta, iniţial a unei minorităţi, este pe punctul de a deveni religia celor mulţi. Acest extraordinar avînt religios nu poate fi înţeles, dacă nu se cunosc legăturile strînse care s-au dezvoltat între artă şi capitalism.

Într-unul din capitolele precedente, *Artiştii în luptă cu negustorii şi cu criticii de artă,* am arătat în ce fel tabloul a devenit „lingou de aur" şi „un excelent mod de a-ţi plasa banii" şi în ce fel crizele financiare au produs fluctuaţii pe piaţa operelor de artă. În acest capitol ne propunem să arătăm cum opera de artă a devenit o acţiune de bursă şi în ce mod legile fiscale americane au contribuit la integrarea religiei artei în economia capitalistă.

În romanul intitulat *Opera,* Zola ne dezvăluie schimbările produse pe piaţa artei, datorită pictorilor impresionişti : asimilarea tablourilor cu acţiunile de bursă, intervenţia bancherilor, mecanismul de lansare al pictorilor şi, în sfîrşit, rolul preponderent jucat de celebrul negustor al impresioniştilor Paul Durand-Ruel (numit Naudet în romanul său) în evoluţia acestei pieţe financiare. Toate aceste lucruri şi mai ales intervenţia bancherilor

în finanţarea lui Durand-Ruel sînt confirmate de către Venturi în *les Archives de l'impressionnisme*. Zola scrie: „Naudet... era un negustor care, de cîţiva ani, revoluţiona comerţul cu tablouri... El a dat peste cap această piaţă, îndepărtîndu-l pe vechiul amator rafinat şi tratînd numai cu amatorul bogat, care nu se pricepe la artă, care cumpără un tablou ca pe o valoare de Bursă, din vanitate sau cu speranţa că-i va spori valoarea...[1] Se vorbea de un sindicat, de o înţelegere cu bancherii, ca să susţină preţurile ridicate... şi la capătul acestor operaţiuni de bursă părea să urmeze, fatal, falimentul, o prăbuşire în excesele şi minciunile agiotajului..."[2].

Van Gogh este tulburat de această speculă cu tablouri descrisă de Zola, care-i aminteşte de penibila speculă cu lalelele din Olanda, în secolul al XVII-lea. În 1885, el îi scrie lui Théo: „Nu trebuia să încerci să-mi spulberi pesimismul în legătură cu comerţul de tablouri... Am dreptate să asociez tot mai mult acest soi de „măsluială" a preţurilor în pictură cu un fel de trafic, în genul aceluia făcut cu lalelele"[3].

Într-o scrisoare din 10 Iulie 1887, Pissarro se vaită că „amatorul nu mai vede astăzi tabloul decît ca o valoare de Bursă. Ţi-e silă să faci parte dintr-o corporaţie atît de decăzută..."[4], iar într-o scrisoare, datată 13 Aprilie 1891, spune vorbind despre Durand-Ruel: „Cu cît cursul va fi mai scăzut, cu atît va fi mai bine pentru el — chiar de-ar fi să lase pînzele noastre copiilor săi. Cu suavitatea lui angelică, procedează ca un speculant modern"[5].

În realitate, nu pasiunea pentru speculă l-a făcut pe Durand-Ruel să revoluţioneze piaţa tablourilor, ci „dorinţa sa excesivă de putere". Ca să-şi satisfacă ambiţia, a răsturnat raporturile dintre artist, salon şi amatorul de artă. Monopolizînd tablourile unui pictor, a făcut ca Salonul să devină caduc — mai devreme, sau mai tîrziu — şi conştient sau inconştient l-a transformat pe amator într-un cumpărător al unei acţiuni de Bursă.

Prin controlul acesta al întregii producţii a unui artist în viaţă, prin cumpărarea vechilor sale pînze şi prin promisiunea pictorului de a-i vinde toate operele sale viitoare în schimbul garanţiei unei rente lunare, Durand-Ruel spera să poată controla preţurile de vînzare. Limitînd numărul pînzelor oferite pe piaţă şi organizînd o campanie dibace în favoarea lor, el sconta să urmărească rapid preţurile de vînzare ale tablourilor evitînd astfel fluctuaţiile imprevizibile datorate acţiunii legii cererii şi a ofertei.

Puţin înaintea războiului din 1870, Durand-Ruel era în căutare de capital pentru a-şi realiza ambiţia. El mărturiseşte unuia dintre prietenii săi dorinţa de „a găsi un capitalist dispus să-l ajute" şi recurge la Edwards, un bancher levantin stabilit de puţin timp la Paris, după ce-şi făcuse o avere considerabilă la Constantinopol [6].

Edwards acceptă să-i avanseze capital cu o dobîndă pe care n-o cunoaştem, dar pe care Durand-Ruel o va considera, mai tîrziu, „cămătărească" şi îi cere un anumit număr de tablouri, drept garanţie pentru fondurile avansate. Durand-Ruel îşi poate pune în aplicare proiectul de a realiza un trust al pictorilor. Finanţează şi o revistă prin intermediul căreia caută să-şi valorifice stocul. În ciuda capitalului şi a eforturilor, preţul picturilor nu creşte corespunzător speranţelor sale şi nu-i ajunge pentru a acoperi cheltuielile de restituire a dobînzii. Durand-Ruel este obligat să lase în mîinile lui Edwards tablourile depuse ca garanţie.

Convins de justeţea proiectelor sale, Durand-Ruel caută, timp de mai mulţi ani, un alt capitalist care să-l finanţeze. În sfîrşit, în 1880, îl găseşte în persoana lui Feder, amator de tablouri şi director al puternicei bănci a Societăţii Uniunii Generale. Feder îi pune la dispoziţie un capital suficient de mare ca să poată recupera de la Edwards tablourile lăsate în garanţie cu vreo zece ani înainte şi să-i permită „reluarea afacerilor într-un mod fructuos". Dar norocul nu-i surîde lui Durand-Ruel, pentru că la 2 februarie 1882 Uniu-

nea Generală dă un faliment răsunător, provocînd un adevărat cataclism în lumea finanţelor şi a Bursei. Obligat să restituie importantul avans acordat de Bancă, Durand-Ruel e copleşit de mari greutăţi financiare — în 1884, el datora mai mult de un milion de franci aur (3.000.000 franci actuali) — de care va scăpa abia după ce va descoperi că viitorul pieţei de artă este dincolo de Ocean, în Statele Unite, adevăratul leagăn al capitalismului.

O altă victimă celebră a acestui faliment a fost Gauguin. Ca agent al unui curtier, el învăţase, învîrtindu-se în acest mediu al finanţelor şi al Bursei din care se recruta o bună parte din clientela lui Durand-Ruel, să speculeze cu lucrările pictorilor tineri, lucrări ce puteau fi cumpărate la preţuri scăzute, în speranţa că, într-o bună zi, cota lor va creşte. Gauguin, care fusese introdus în lumea bursei de către Gustave Arosa (financiar şi colecţionar, care achiziţionase încă din 1871 tablouri de Pissarro), cumpărase tablouri de Manet, Pissarro, Degas, Monet, Renoir, Sisley şi Cézanne. În 1885, scrie în Danemarca soţiei sale, la care se afla colecţia, să nu vîndă tablourile prea curînd şi la preţuri prea mici. „Am lăsat tablourile în Danemarca şi după cum merg treburile, într-o bună zi n-o să mai am nimic. Ţin la cele două pînze de Cézanne, care sînt rare în felul lor, pentru că el a dus puţine tablouri pînă la capăt şi, într-o zi, vor avea o valoare foarte mare. Vinde mai degrabă desenul lui Degas, dar trebuie să-ţi mărturisesc pe de altă parte că numai el se vinde curent“ [7].

În 1888, Gauguin e încîntat de creşterea preţurilor la tablourile lui Claude Monet, pentru că „acesta va fi oricînd un exemplu în plus pentru omul de afaceri, care compară preţurile de altădată cu cele de azi. În acest sens nu e prea mult să ceri patru sute de franci pentru un Gauguin, în comparaţie cu trei mii cît face un Monet“ [8].

Lui Gauguin îi este atît de bine cunoscută pasiunea pentru specula de tablouri a atîtor amatori de artă, încît este aproape emoţionat cînd află că

un amator a cumpărat una din pînzele sale numai de dragul artei.

„Orice s-ar zice, sînt foarte fericit că Delius este posesorul ei, dat fiind că nu este o achiziţie făcută în scopuri speculative pentru a fi apoi revîndută, ci ca să fie iubită“ [9].

Cunoscînd mecanismul bursei tablourilor şi rolul motor jucat de către negustor, Gauguin îl omagiază pe acesta pentru stabilirea unor preţuri ridicate : „Eu însumi, cînd eram la Paris, am vîndut de la două mii de franci pînă la cinci sute de franci, acesta fiind preţul cel mai scăzut. Nu, adevărul e că negustorul de tablouri este acela care face preţurile, cînd se pricepe la asta“ [10].

Spre sfîrşitul vieţii sale, Gauguin va semna un contract de exclusivitate cu Vollard, care va adopta aceleaşi metode de exploatare a pieţei ca şi Durand-Ruel.

În amintirile sale, Durand-Ruel recunoaşte că numeroşi clienţi ai săi au făcut speculaţii ; el are aproape aerul că le-o reproşează, dar de fapt i-a încurajat. Despre Larrieu va scrie că „a făcut totdeauna speculaţii cu tablouri“[11] ; despre Laurent Richard va spune : „Dar ca mulţi alţi amatori de artă care sînt în acelaşi timp şi afacerişti, s-a speriat de scăderea de preţuri care se anunţa“ [12] ; despre Faure, că „a răscumpărat cîteva tablouri superbe de Corot profitînd de scăderea preţurilor care a survenit după moartea acestui mare artist“ şi că spera „să poată revinde uşor tot ceea ce a reuşit să adune astfel, în bune condiţii“ [13]. Într-o bună zi, el va mărturisi că „singurii cumpărători erau totdeauna cîţiva cunoscători, puţini la număr şi cîţiva afacerişti avizaţi, gata să revîndă, oricînd li se oferea prilejul unui beneficiu“ [14].

Pictorii învaţă să se înţeleagă laolaltă cu afaceriştii şi cu bancherii şi se neliniştesc împreună cu ei de evenimentele politice — alegeri, ameninţări de lovituri de stat, zvonuri de război — susceptibile de a produce fluctuaţii la Bursă sau pe Wall Street. Cînd Bursa merge prost, piaţa tablourilor se resimte imediat.

Corespondența dintre Pissarro și fiul său Lucien este revelatoare în ceea ce privește influența crizelor naționale și internaționale asupra achizițiilor de pictură modernă de către colecționari. La 4 februarie 1887, el scrie : „Blestematele astea de zvonuri despre război opresc totul, amatorii nu mai îndrăznesc să cumpere nimic. Și totuși acesta este singurul plasament — de vreme ce nu cumpără decît pentru asta — care nu e de loc riscant“ [15].

Și tot el o spune, la 15 mai al aceluiași an : „Amatorii lui Heymann au fost greu încercați de ultimele crize și e nevoie de un timp oarecare pentru ca să-și recîștige cît de cît încrederea. Trebuie să ținem seamă că Heymann își recrutează amatorii printre capitaliștii cu avere medie“ [16].

Pissarro urmărește din ce în ce mai atent crizele capitalismului american, dat fiind că, datorită activității lui Durand-Ruel, Statele Unite au devenit principala piață a impresioniștilor și a întregii arte moderne. La 17 noiembrie 1890, el scrie : „Ziarele de aici anunță un crah formidabil la New York și la Londra“ [17].

La 7 iunie 1893 : „Joseph (Durand-Ruel) a sosit de la New York, veștile de acolo sînt destul de alarmante. Se pare că se așteaptă o criză formidabilă peste puțin timp, în urma compromisurilor pe care partidul republican le-a făcut cu marii afaceriști din secolul metalelor. Cu toate că sînt în afara acestui gen de treburi, negustorii de tablouri se vor resimți un timp. Atenție, deci ! De fapt, e mereu aceeași poveste : dacă afacerile încep să lîncezească, vom avea și noi necazuri“ [18].

La 15 iulie 1894 : „Sînt atît de îngrijorat pentru viitor, încît mă tem că lucrul acesta se va vădi și în tablourile mele... În America e și mai rău : nu se mai vinde nimic, nimic !... Miss Cassatt zice că e o simplă poveste electorală, că lucrurile se vor restabili în curînd, cu alți oameni ! Adică vor veni niște pungași noi care să-i înlocuiască pe ăștilalți vechi ! Slabă consolare !“ [19]

Astăzi Pissarro ar fi avut mai puține motive de neliniște din pricina economiei americane și a pri-

mejdiilor ei ; hotărînd că religia Artei trebuie protejată și încurajată, guvernul Statelor Unite a votat legi fiscale care tind să pună cursul tablourilor la adăpost de fluctuațiile Wall Street-ului (fără să poată, totuși, evita consecințele unui crach de amploarea celui din 1929).

Legile fiscale, care vor fi promulgate, vor avea drept scop să aducă în muzee, care sînt un fel de temple ale artei, obiectele de cult, adică operele de artă. Pentru a atinge acest cucernic rezultat, autoritățile din Washington îi vor recompensa pe generoșii donatori, acordîndu-le scutiri de impozite, dintre cele mai largi.

Aceste scutiri de taxe sînt scandaloase, mai ales pentru că favorizează pe cei ale căror venituri sînt mai ridicate, în detrimentul celor mai puțin bogați, impozitele cărora sînt sporite proporțional pentru a compensa diminuarea valorilor fiscale rezultate din această subvenționare deghizată a guvernului federal. Ca urmare, marii capitaliști vor face mecenat cu banii altora !

În afară de privilegiul acordat donatorului de a păstra tablourile la el, pînă la moartea sa, avantajele fiscale oferite au fost atît de importante, încît un mare număr de contribuabili bogați, care nu dăduseră niciodată atenție artei moderne — iar dacă au făcut-o a fost cel mult ca să-și bată joc de ea — începură să caute nu numai picturi impresioniste și post-impresioniste, dar și operele unor pictori tineri, cu talent promițător, ale căror pînze mai puteau fi încă achiziționate la prețuri foarte scăzute. Unii dintre noii colecționari descoperiră în curînd că puteau, făcînd niște estimări de complezență, să fraudeze fiscul și să realizeze super-beneficii... Abia în 1962-1963, fiscul a pus capăt acestui trafic, după cum doar în 1964 Congresul i-a obligat pe donatori să predea tablourile muzeelor la data donației și nu la aceea a morții.

Astfel, un donator cu un venit anual de o sută de mii de dolari știe că trebuie, pentru a obține o scutire fiscală maximă, să ofere muzeului o pînză reprezentînd 20 la sută din venitul său, adică un tablou în valoare de douăzeci de mii de dolari, pe

care, poate, inițial l-a cumpărat cu o mie sau cu două mii de dolari. Perceptorul care este autorizat să scadă această sumă, îl va pune să plătească numai pentru 80% din venitul său. Înainte ca fiscul să fi învățat să pună în discuție aprecierile experților, muzeele, ca să încurajeze donațiile, estimau adeseori pînzele peste valoarea lor comercială. Cînd un colecționar face parte din categoria acelora care plătesc taxe pentru 90 la sută din veniturile lor, el realizează un profit mai mare dacă-și donează tablourile decît dacă le vinde, dat fiind impozitul de 25 la sută pe plusvaloarea capitalului.

În mod indiscutabil, sistemul acesta al scutirilor de taxe practicat în Statele Unite a făcut ca prețul operelor moderne să urce mult mai mult decît ne-am fi putut imagina ; nu e însă mai puțin adevărat că dacă mîine Congresul american ar vota subit o lege care ar suprima avantajele fiscale acordate donatorilor, întreaga piață a picturii ar suferi un crah dezastruos.

Dar, chiar dacă prețurile s-ar prăbuși, interesul pentru artă în Statele Unite nu s-ar reduce, pentru că donatorii, frecventînd din rațiuni de interes sanctuarele artiștilor, ale criticilor și ale directorilor de muzee, s-au lăsat, încetul cu încetul, convertiți la religia Artei, datorită prozelitismului activ al adepților acestei secte ; prin contactul cu ei, persoanele de care vorbeam au descoperit că tabloul nu este numai un obiect aducător de profit, ci și unul de cult.

Pogorînd asupra lor harul divin, ei s-au deprins să se împărtășească laolaltă cu slujitorii acestui cult, întru aceeași credință estetică.

XV. ARTELE REVĂZUTE ȘI CORECTATE

E necesar, socotim noi, ca în ziua de azi clasificarea tradițională a Artelor sau a Artelor-Frumoase să fie revizuită, excluzînd unele și introducînd altele. Să refacem, deci, la un interval de cîteva veacuri, lovitura de stat literară a lui Marsilio Ficino, pe care a consfințit-o secolul lui Ludovic al XIV-lea.

Anumite arte, care aveau o funcție sau un rol de jucat în societatea preindustrială, nu mai sînt adaptate epocii noastre. Aceste arte sau tehnici de expresie nu mai sînt la scara lumii noastre. Să presupunem că am aplica Artelor teoria darwinistă a evoluției speciilor. Artele-Frumoase, care nu-și mai îndeplinesc funcțiile pentru care fuseseră destinate și care, din acest motiv, au degenerat, ar trebui să dispară ca și animalele preistorice. Din nefericire însă ele supraviețuiesc la fel ca măselele de minte care nu mai au nici o funcție și în plus provoacă dureri. Artele frumoase ar trebui să lase locul unor arte mai tinere și mai democratice.

Din sanctuarul Artelor, ar trebui excluse fără milă, în primul rînd pictura și sculptura, așa cum secolele al XVI-lea și al XVII-lea au expulzat fără milă venerabilele Arte liberale. În egală măsură, trebuie excluse baletul, opera și teatrul.

Artele vizuale pe care le-am introduce în locul lor sînt fotografia, cinematograful și televiziunea ;
 această nefericită fotografie pe care, în 1863, ar-

tiștii au respins-o cu teamă și dispreț și care a deviat pictura pe o linie moartă ; cinematograful care a fost prea mult timp considerat o industrie și care de mai bine de o jumătate de secol a creat atîtea capodopere. Marile opere ale timpului nostru care vor supraviețui în mileniul viitor vor fi filmele și nu tablourile sau romanele. Predarea istoriei artei și a literaturii din secolul XX va trebui fie suprimată, fie redusă ca importanță. Elevii din toate școlile de pe toate continentele îi vor descoperi pe marii clasici ai cinematografului mondial. Li se va proiecta *Crucișătorul Potemkin, Goana după aur, Pe frontul de vest nimic nou, Iluzia cea mare, Ioana d'Arc* (a lui Dreyer), *Extravagantul domn Deeds, Cetățeanul Kane, Hoțul de biciclete.* Se vor comenta filmele așa cum se comentează operele literare clasice și se va preda compunerea de scenarii așa cum se predă compunerea literară.

A treia artă vizuală, televiziunea, este una dintre tehnicile de expresie cele mai remarcabile din lunga istorie a umanității, la fel de importantă ca vorbirea, scrisul și tiparul. O artă care, în Occident cel puțin, sfărîmă barierele sociale, îi privește direct atît pe burghezi, cît și pe muncitori și pe țărani, și se adresează tuturor generațiilor. În fața ecranului toți oamenii sînt egali. Este o artă care prin varietatea extraordinară a programelor sale ridică nivelul cultural al țării, invită la reflecție și deschide perspective spiritului. După cît se pare, există aceeași proporție de programe de valoare cîte cărți de valoare sînt la Biblioteca Națională. Și tot atîtea programe proaste cîte cărți proaste. Este o artă democratică la scara societății noastre moderne, în raport cu creșterea generală a populației ; milioane de bărbați și de femei pot asista împreună la același program, în timp ce numai cîteva sute, sau hai să zicem mii, pot asista, la aceeași oră, la o expoziție de tablouri sau la reprezentarea unei piese de teatru, a unui balet sau a unei opere. Un numitor comun nu există. Vechile arte au fost create de către o societate în care numai cîțiva privilegiați aveau dreptul

la onorurile culturii. Şi să nu vină universitarii sau intelectualii să spună cu condescendenţă că televiziunea are, desigur, mari posibilităţi de cultură, dar că în prezent ea este încă o artă în faşă ; căci nivelul actual al televiziunii în Marea Britanie cu siguranţă (mai puţin sigur în Statele Unite), şi poate şi în Franţa, a atins un plafon care nu va fi depăşit. Există, pe cît se pare, o lege istorică, care stabileşte că o nouă tehnică de expresie are nivelul cel mai înalt la începutul său. Asupra noilor tehnici apasă mai puţine prejudecăţi de tradiţie. Noile arte sînt, în general, concepute de către oameni noi, care nu sînt copleşiţi de propriul lor trecut. Vitraliul, tapiseria, pictura în ulei n-au fost niciodată mai mari decît în primele lor timpuri. Fotografia din secolul al XIX-lea este adesea mai valoroasă decît cea din vremea noastră. Iar marile filme au fost deja turnate. Dacă Shakespeare ar trăi din nou, el ar face televiziune, sau, dacă nu, n-ar mai fi Shakespeare.

Lipsa de entuziasm cu care universitarii au adoptat aceste noi arte... mecanice, aminteşte de interesul scăzut al predecesorilor lor din antichitate, din evul mediu şi de la începutul Renaşterii faţă de pictură şi sculptură. Prăpastia care a existat între lumea Artelor liberale şi cea a Artelor mecanice există şi astăzi cu o terminologie diferită între universitate şi industrie. Această prăpastie este una dintre dramele istoriei şi umanitatea ar fi progresat mai repede, dacă o punte de legătură ar fi putut fi păstrată. Intelectualii s-au găsit prea des în urmă cu o tehnică, după cum Franţa a fost mai totdeauna în urmă cu un război : în 1914, Franţa a luptat cu metodele de la 1870 şi în 1940 cu cele din 1918. Nici cele mai evoluate spirite nu au putut scăpa acestui fenomen social. Platon era împotriva scrisului, o tehnică nouă pentru intelectualii din secolul al IV-lea î.e.n. Dorinţa lui era să menţină tradiţia orală şi dialogul ; despre carte, spunea că atunci cînd vrei s-o întrebi, ea rămîne tăcută şi cînd vrei s-o ataci, nu-ţi răspunde. Cu toată stima pe care i-o datorăm lui Platon, trebuie să recunoaştem, din nefericire, că s-a înşelat. Scri-

sul a făcut, neîndoielnic, umanitatea să progreseze ; dar astăzi, cînd în sfîrşit scrisul s-a implantat în sistemele de educaţie din Occident, literaţii admit cu greu tehnicile audio-vizuale. Atacurile lor la adresa televiziunii amintesc prea bine de cele ale lui Platon împotriva cărţii. În ziua în care ei vor adopta televiziunea, această tehnică, în structura ei actuală, va fi probabil depăşită. În ultimii ani, ei au început să se intereseze de filme, acum cînd cinematograful este deja în declin, cel puţin în ceea ce priveşte lung-metrajele.

O dată cu apariţia noilor mijloace de comunicare, clasificarea Artelor trebuie luată mereu în discuţie. În laboratoarele de cercetări se pune acum la punct o nouă artă (sau tehnică de expresie) care combină imaginea, scrisul şi sunetul şi care va fi în curînd comercializată. Se vor putea scrie „cărţi în imagini", aidoma întrucîtva manuscriselor din evul mediu în care imaginea completa scrisul şi viceversa. „Cartea" va fi înregistrată pe o bandă specială şi aşezată într-o casetă. Pentru „lectura" acestei cărţi va fi suficientă introducerea casetei într-un televizor conceput anume în acest scop şi cartea se va proiecta pe micul ecran. Aşezaţi comod într-un fotoliu vom putea atunci să oprim imaginea sau să revenim la un pasaj anterior şi chiar să sărim „pagini". Ne vom putea face o bibliotecă de casete. Date fiind posibilităţile imense ale acestei „arte", intelectualii ar trebui să fie primii care s-o folosească.

În cadrul reformei pe care o preconizăm în domeniul artelor, gravura se va păstra, dar pe o poziţie oarecum minoră pe care, de altfel, o avea şi în sistemul tradiţional al Artelor. Gravura este un mijloc de reproducere rapid şi ieftin, pus la dispoziţia celor care vor să reformeze societatea, la fel de potrivită în epoca lui Daumier ca şi într-a noastră.

Continuîndu-ne încercarea de a reforma lumea Artei, credem că trebuie să combatem teoria artei pentru artă pe care a propagat-o în secolul al XIX-lea în Franţa Théophile Gautier. La început, burghezia a crezut că partizanii acestei teorii erau

niște revoluționari și de aceea s-au neliniștit. În realitate, acești teoreticieni nu erau decît niște revoluționari de cafenea care nu și-au propus niciodată să răstoarne ordinea stabilită. Burghezii și-au dat seama treptat de acest lucru și, încetul cu încetul, au început să se intereseze de această artă care nu ridica decît problema formei. Pictura, poezia, muzica, teatrul de avangardă nu-i mai înspăimîntau. Toate acestea erau pentru ei simple jocuri de societate, conversații pentru seratele mondene. Progresiv, arta aceasta s-a integrat în viața lor socială. De aceea, astăzi, se poate spune că arta pentru artă a devenit o artă burgheză, apanaj al unei singure clase sociale.

În orice caz, în Franța, clasa muncitoare, în marea ei majoritate, s-a ținut, și pe bună dreptate, departe de manifestările acestei arte care nu răspunde în nici un fel aspirațiilor sale. Statisticile sînt categorice în această privință. Numărul muncitorilor care vizitează muzeele, expozițiile de tablouri, care se duc la concerte de muzică clasică, la operă, la balet sau la teatru este infim. Toate eforturile burgheziei de a-și impune Arta au eșuat și vor eșua în continuare. Pierre Bourdieu și Alain Dardel au publicat în *Dragostea pentru Artă* rezultatele unor serii de anchete întreprinse prin muzeele franceze în scopul de a cunoaște publicul vizitator. Rezultatele sînt elocvente: „...în publicul muzeelor proporția agricultorilor este de 1%, a muncitorilor de 4% a meșteșugarilor și comercianților de 5%, a funcționarilor și cadrelor medii de 18% și cea a claselor superioare de 46%".

Trebuie reintrodusă noțiunea de utilitate în domeniul Artelor. Artele trebuie să aibă un conținut social, să contribuie la îmbunătățirea societății și a raporturilor dintre oameni, să fie un mijloc de acțiune pentru apărarea drepturilor omului. Ele trebuie să fie la dispoziția tuturor tendințelor politice, să nu fie acaparate nici de un singur om, nici de o singură clasă socială și nici de o singură ideologie.

Înainte de apariția teoriei artă pentru artă, Artele aveau un conținut religios, politic sau social.

Mozaicul lui Giotto de la catedrala Sfîntul Petru din Roma a fost conceput pentru apărarea papalităţii, tabloul lui Roberto de Neapole încoronat de fratele său cel sfînt a fost pictat din raţiuni de oportunitate politică, tablourile lui Botticelli — pentru a exprima filozofia neoplatonicienilor, operele fraţilor Carracci pentru a-i menţine pe credincioşi în sfera de influenţă a Romei, frescele lui Vasari de la Palazzo Vecchio — pentru a spori gloria familiei Medici, ansamblul de lucrări al lui Le Brun — pentru a întări puterea monarhiei absolute. Istoria Artei trebuie să scoată în evidenţă raţiunea de a fi a operelor şi să se străduiască să cunoască influenţa lor asupra comportamentului contemporanilor. Ea trebuie să descopere în ce măsură artele au antrenat, eventual, o evoluţie politică şi economică a societăţii.

Prea numeroase opere, din cele pe care societatea noastră le aclamă din punct de vedere estetic, au întîrziat de fapt progresul umanităţii — sau ceea ce înţelegem noi prin această denumire. Pe acestea trebuie să le studiem, dar nu să le şi admirăm. Ele au fost din cale afară de des o armă în mîinile claselor dominante, sporindu-le gloria şi puterea în detrimentul claselor dezmoştenite. Pentru a le finanţa, mărimile acestei lumi au mărit impozitele, sau au deturnat fonduri destinate altor scopuri.

Aproape toate marile construcţii din trecut au făcut, într-un fel sau altul, să crească mizeria umană, ori prin folosirea mîinii de lucru a celor exploataţi, ori prin inflaţia pe care au provocat-o cheltuielile exagerate. Aşa stau lucrurile, fie că este vorba de piramide, de templul lui Solomon, de Sfînta Sofia, de Angkor, de Sfîntul Petru din Roma, de castelele ducelui de Berry sau de cele de pe Loara, de Taj Mahal sau de Versailles şi chiar de Partenon. Deturnînd banii Ligii ca să înfrumuseţeze Atena, Pericle a sporit duşmănia cetăţilor greceşti şi poate că a stîrnit şi mai tare războiul din Peloponez. Plutarh scria că adversarii îi strigau lui Pericle : „...Grecia se consideră victima unei nedreptăţi strigătoare la cer şi a unei cum-

plite tiranii, cînd vede cum banii destinaţi războiului slujesc la daurirea şi împodobirea oraşului nostru de parcă ar fi o curtezană, agăţîndu-i-se de gît statui şi sanctuare care costă mii de talanţi". Pericle ar fi făcut mai bine să cureţe magherniţele cetăţii, focarul ciumei care, izbucnind, va grăbi sfîrşitul măreţiei ateniene.

În lunga şi dureroasa istorie a marilor lucrări arhitectonice, Cruciada Catedralelor face, se pare, o excepţie. Ne putem lăsa cuprinşi de emoţie estetică în faţa catedralelor din secolele al XII-lea şi al XIII-lea, pentru că, din cîte ştim, ele n-au provocat inflaţie. Mîna de lucru nu era aservită. Lucrătorii erau destul de bine plătiţi iar banii necesari finanţării lor n-au fost sustraşi dintr-un fond cu altă destinaţie, ci dintr-un buget special creat în acest scop şi girat de Episcopie. Fondurile nu proveneau din impozite, ci din donaţii. Pe de altă parte, catedralele erau lăcaşe în care se puteau aduna toţi locuitorii oraşului fără deosebire de vîrstă, sex sau mediu social, prinţii şi clericii deopotrivă cu muncitorii şi ţăranii. Fiecare putea contempla după pofta inimii frescele, sculpturile şi vitraliile.

În lumea modernă, majoritatea marilor lucrări pot şi trebuie să fie admirate pentru frumuseţea lor, căci, în general, au fost create pentru a îmbunătăţi soarta unui număr cît mai mare de oameni, fie că este vorba de baraje, piloni de înaltă-tensiune, releuri de televiziune, stadioane, autostrăzi, aeroporturi, spitale sau şcoli.

Credem că trebuie considerate frumoase numai acele opere care au contribuit sau contribuie la instaurarea unei lumi mai bune. După părerea noastră, în domeniul picturii ne putem lăsa surprinşi de emoţie estetică în faţa lucrărilor lui Fra Angelico, dar nu şi în faţa celor ale lui Giotto, în faţa lui Donatello dar nu şi în faţa lui Michelangelo, în faţa lui Botticelli, dar nu şi în faţa lui Hieronymus Bosch, în faţa lui Rembrandt, dar nu şi în faţa lui Vermeer, a lui Jan Steen dar nu şi a lui Rubens ; îl găsim frumos pe Chardin, dar nu

și pe Boucher, pe David dar nu și pe Watteau ; îl putem admira pe Goya dar nu și pe Velázquez ; pe Daumier, dar nu și pe Delacroix, pe Toulouse-Lautrec, dar nu și pe Degas.

A considera frumoase, în mod nediferențiat, toate operele, înseamnă să dovedim indiferență față de soarta umanității. După ce scară de valori le vom judeca însă ? Aici, totul depinde, evident, de concepția noastră personală asupra vieții și asupra societății ideale.

Îndeobște scrierile despre artă și artiști ale negustorilor și colecționarilor de tablouri sînt interesante prin amănuntul de atelier, prin accentul mărturiei directe, prin privirea condusă uneori indiscret în culisele unei lumi — aceea a artiștilor — oricum deosebite. Oameni cu uzajul artei, în multe cazuri erudiți și pasionați, au complinit cunoașterea acestui domeniu, săvîrșind — cu alte cuvinte — o operă utilă și constructivă.

La prima vedere, Jean Gimpel — colecționar francez cunoscut — nu face parte din această categorie de autori. Cartea sa este un studiu-pamflet, o scriere consacrată mitului și realității în artă. Saturat de un contact îndelung cu pictura, devenit tradiție de familie (tatăl său — René Gimpel — fusese el însuși un renumit negustor și colecționar de tablouri), Jean Gimpel se pronunță împotriva artelor frumoase și a slujitorilor ei, împotriva mitului care înăbușă realitatea. Idolii, veneranți odinioară îi coboară de pe soclu, contestîndu-i cu impietate. Pamfletul său pare un fel de înverșunare provenită din dragoste, din cult, din cunoaștere în ultimă instanță — și Gimpel va utiliza, în felul său, acest avantaj de poziție. Experiență, erudiție, putere de evaluare, inteligență sînt chemate spre a nega valabilitatea artei și condiția artistului. I-am putea bănui, la urma urmelor, chiar un impuls de adversitate

profesională față de artă și de artiști, chiar o criză de teribilism, dacă opiniile sale negatoare n-ar afecta și propria lui tagmă. De altfel, citind cartea cu atenție, descoperim un autor care nu știe să-și păstreze promisiunea. Lăsînd la o parte faptul că tot ceea ce se poate citi în aceste pagini nu este nici pe departe atît de fundamentat pe cît s-ar voi, în ciuda unui efort evident de abordare științifică a problemei, Gimpel se dovedește pînă la urmă, nu atît împotriva artei, cît a artiștilor, a neobișnuitei lor mitizări.

În aceste condiții, calitățile cărții ar putea să pară paradoxale, dar ele sînt evidente, cel puțin ca temă de discuție, condiționate tocmai de competența și profesionalismul autorului, de materialul informativ bogat utilizat, de considerațiile sale șocante, edificatoare adesea, în pofida intențiilor și concluziilor hazardate cu care nu poți fi decît anevoie sau deloc de acord. De fapt, la o lectură mai atentă, cartea nu se dovedește a aduce nimic nou. Tot materialul pe care-l folosește Jean Gimpel se află răspîndit în numeroase alte lucrări și monografii, nouă fiind de fapt doar strîngerea lui laolaltă și, bineînțeles, interpretarea ce i se dă. În sensul acesta, străduaniei autorului merită să i se acorde atenție, chiar fiind în dezacord cu concluziile lui, sau cel puțin cu o parte din ele, întrucît ceea ce întreprinde Gimpel este o remarcabilă încercare de pe poziții în fond progresiste, de înțelegere sociologică a artei, sprijinită pe elemente de psihologie a artei și a artistului. Cum însă asemenea încercări sînt rare, iar atunci cînd sînt nu îmbracă în nici un caz forma virulentă a pamfletului pe care pare a o prefera autorul, e firesc ca paginile care urmează să te facă, la primul contact, să tresari, să sugereze insolitul și anarhia.

Jean Gimpel își întemeiază studiul, care este de fapt un fel de schiță istorică a evoluției sociale a artistului din antichitate pînă în zilele noastre, pe reconsiderarea unor noțiuni fundamentale ca acelea de „artă" și „artist". Pornind de la teze proudhoniene, reluînd ideile lui Saint-Simon, el

consideră artistul o categorie carențială din punct de vedere uman și social. Ceea ce a ajuns să se înțeleagă prin artist de-a lungul timpului, după renunțarea la termenul de „artizan", săvîrșită în perioada Renașterii, este expresia unui orgoliu de castă ajuns la valoare de mit. Catedralele, spune Gimpel, au fost construite de meseriași, de oameni ce nu-și arogau vocația de artist. Artistului îi pot fi încriminate apoi, după autor, și alte tare, ca psihopatia și boema, incapacitate și dispreț pentru viața practică, pentru ordinea socială și politică.

Ar fi greșit, firește, să se nege total aceste caracteristici, după cum, în mod arbitrar Gimpel, îngroșîndu-le, le consideră capitale, suficiente spre a demonstra un fel de rol antisocial al artistului. La drept vorbind, tipologia artistului trebuie analizată în consens cu situația lui în societate, de-a lungul timpului, și Gimpel nu va ocoli acest raport artist-societate, deși numai spre a trage propriile sale concluzii. Psihologia și comportamentul artistului exprimă un mod de adaptare specific. Dependența materială și socială i-a reclamat compensativ un cult al propriei îndeletniciri, un comportament de poză boemă, sfidătoare, un stil de viață deconcertant. Este modul lui de a reacționa, față de o lume ce n-a fost în acord cu el. Explicația aptitudinii și dispoziției creatoare prin patologic și libido nu este nouă și Gimpel o reia ca pe un lucru acceptat, deși o contrazice într-un capitol anterior închinat lui Giotto (*Giotto primul pictor burghez*), artist cu o natură echilibrată și chiar întreprinzătoare practic. Dar istoria artei cunoaște nu puțini artiști cu o fiziologie flagrant stenică sau aplicați unor idealuri etico-sociale constructive. Un Goethe, Bach, Victor Hugo, Fragonard, Daumier, ca să amintim la întîmplare cîțiva, cu greu ar putea fi apropiați categoriei propuse de autor.

Învăluitor și percutant, Gimpel atacă „mitul" artistului și pe alte căi, consacrînd un întreg capitol „artiștilor funcționari" — artiști supuși unor comandamente oficiale și academismului di-

rijat. Dacă avem în vedere și un alt capitol anterior, închinat relației dintre biserică și artiști, se proiectează o antinomie reală, tragică, a condiției artistului, din care însă acesta a ieșit biruitor, fiind în ultimă analiză, generatoare de progres. În fond, artiști mari, aserviți pe deplin unor comandamente în afara eului lor, n-au existat. Creînd opere cu subiecte religioase, pictorii și sculptorii au laicizat totodată arta, au găsit modalitatea de a se exprima pe ei înșiși. Un Le Brun, „artistul oficial", adulatorul lui Ludovic al XIV-lea, la care Gimpel se oprește mai îndelung, nu-i reprezintă pe toți. Adevărații artiști s-au afirmat tocmai în luptă cu rigorile oricărui academism și convenții artistice, într-o libertate autoimpusă și adeseori tragică.

Firește, imaginea tradițională a pictorului sau sculptorului creînd în liniștea atelierului lor, ca niște demiurgi singurateci, nu mai este proprie epocii noastre. Trăim o vreme de revoluționare tehnică a mijloacelor artei, de cooperare între arte, industrie și tehnică, care îi cer tot mai imperios artistului să iasă din atelier spre a-și realiza creația. Aceasta nu înseamnă însă numaidecît sfîrșitul condiției artistului. Cu atît mai mult poate fi întîmpinată cu rezerve opinia lui Gimpel potrivit căreia, ca fenomen social, artistul s-a aflat încă din a doua jumătate a secolului trecut într-un stadiu final al evoluției sale.

„Mitul" artisului implică însă și mitizarea domeniului lui de lucru și autorul va urmări procesul de formare a „religiei frumosului", a ideii de „artă pentru artă", a acelei mistici a artei ce privea artistul ca pe un ins singular, deosebit de ceilalți oameni. Obîrșia acestui cult e căutată în orgoliul enorm al artistului Renașterii, apoi în influența romantismului, a parnasienilor și a simboliștilor. Firește, nu poate fi negată această linie de evoluție a ideilor artistice cu extensiunea lor specifică. Ele reprezintă tendințe de înnoire a artei, de căutare a unor noi modalități de expresie, nu întotdeauna în consens deplin cu umanismul artei. „Religia artei", terminologia ocultă uzitată

în legătură cu arta, se explică și ca un metaforism de reacție față de platitudinea burgheză, față de situația socială incomodă a artistului. Gestul pamfletarului devine însă, probabil, prea larg atunci cînd tinde a o folosi ca un alt argument în intenția sa de a contesta valoarea artei în bloc. Tot astfel excentricitățile dincolo de limită din arta modernă occidentală, „expresie a decadenței occidentale", cum le consideră autorul, nu sînt numaidecît simptome ale unei epuizări catastrofice a formelor de artă însăși.

Jean Gimpel nu pledează însă pentru abolirea oricărei forme de artă, deși afirmă că „artele frumoase, care nu-și mai îndeplinesc funcțiile pentru care fuseseră destinate și care, din acest motiv au degenerat, ar trebui să dispară ca și animalele preistorice". Degenerarea, formele aberante, dacă ar fi să le admitem, nu se manifestă însă numai în artă. Și probabil că sînt de admis din moment ce eforturile nobile ale fizicienilor au putut duce totuși la explozia primei bombe atomice, iar cele ale naturaliștilor la crearea armelor biologice. Înseamnă oare toate acestea anularea fizicii și biologiei, pentru a ne opri doar aici? „Artele frumoase — scrie Jean Gimpel — ar trebui să lase locul unor arte mai tinere și mai democratice." Arta însă este veșnic tînără, pentru că altminteri, ca și știința, n-ar putea exista, iar cît privește democrația, tocmai ea este aceea care îi dă artei certificatul de valabilitate. În cele din urmă, nu bursa consacră ceea ce putem numi pentru veșnicie un artist, ci opera lui, iar aceasta poate fi cel mult (și este) speculată, impusă un timp, negociată și comercializată, dar nu afirmată. O artă există, dincolo de orice speculație, doar în măsura în care oamenii, generațiile, se regăsesc în ea, dincolo de orice tranzacție materială. Optimismul lui Jean Gimpel înclină spre artele vizuale, cinematograful și televiziunea, „marile arte ale timpului nostru care vor supraviețui în mileniul viitor", considerîndu-le în fond cele mai democratice, deși ele sînt fără îndoială cele mai populare, cele mai accesibile, dar nu și neaparat cele mai democra-

tice, pentru că arta, în măsura în care există, nu a fost şi nu va putea fi niciodată în afara democraţiei. Tendinţa umană este aceea de a opri, de a păstra, de a conserva, de a fixa clipa supremei bucurii şi nici cinematografia, nici televiziunea (iar fotografia numai în slabă măsură) nu sînt capabile să o facă. De aceea, e greu să fii de acord cu autorul atunci cînd afirmă că „trebuie excluse baletul, opera şi teatrul". În privinţa aceasta, de altfel, Jean Gimpel se contrazice el însuşi întrucît şi baletul, şi opera şi teatrul sînt în fond tot atît de populare şi de efemere ca şi cinematografia şi televiziunea. Ceea ce le separă este exclusiv factorul static, mijloacele de comunicare, întrucît este sigur că proporţional vorbind, numărul spectatorilor la o commedia dell'arte era acelaşi ca şi la un spectacol dell'arte al cinematografiei contemporane. Este deci greu de admis că destinul fără îndoială laborios al fotografiei, cinematografiei şi televiziunii vor însemna pieirea totală a picturii, literaturii şi a celorlalte arte tradiţionale, cu atît mai mult cu cît fotografia, surprinzînd fără îndoială nu puţin, probabil că nu va putea totuşi intui niciodată esenţa pe care numai un pictor de geniu o poate face. Un răspuns afirmativ la presupunera autorului ar fi deci prea hazardat şi, la urma urmei, de nedorit.

Crud cu soarta şi valoarea artelor frumoase, exprimînd parcă o intenţie vindicativă, studiul lui Jean Gimpel incită însă la meditaţie, oferă alte puncte de vedere asupra artei decît cele izvorîte dintr-o admiraţie neprecupeţită. Artele au şi ele zone de umbră, nimbul artiştilor nu este pe de-a-ntregul pur şi conştiinţa acestui fapt este în definitiv un mod de a ne face arta şi artiştii mai familiari. Se conturează, din succesiunea momentelor din istoria artei cuprinse în cartea lui Gimpel, condiţia socială a artistului privită cu luciditate rece, din afara romantismului artei, ceea ce este pentru noi de un deosebit interes. Dacă nu putem fi de acord cu autorul atunci cînd, evident, cade pradă unui sociologism vulgar, atunci cînd afirmă că „în domeniul picturii ne putem

lăsa surprinşi de emoţie estetică în faţa lucrărilor lui Fra Angelico, dar nu şi în faţa celor ale lui Giotto, în faţa lui Donatello dar nu şi în faţa lui Michelangelo, în faţa lui Botticelli dar nu şi în faţa lui Hyeronimus Bosch, în faţa lui Rembrandt dar nu şi în faţa lui Vermeer, a lui Jan Steen dar nu şi a lui Rubens... Chardin, dar nu şi Boucher... David dar nu şi Watteau... Goya dar nu şi Velázquez... Daumier dar nu şi Delacroix... Toulouse-Lautrec dar nu şi Degas...", nu putem totuşi ignora faptul că paginile pe care le-a scris reprezintă un aspect inedit al istoriei artei, că ele spulberă anumite prejudecăţi şi tonul hagiografic al unor scrieri care ignoră prea adeseori condiţionarea social-economică a artei şi a artistului. E adevărat că, în toiul luptei, Jean Gimpel alunecă prea de multe ori în extrema cealaltă, adoptînd un ton aproape proletcultist sau anarhic, dar nu trebuie să uităm că destul de numeroşii lui duşmani poartă numele de obscurantism, iraţionalism, religie a artei, misticism sau simplă şarlatanie, că diatriba lui împotriva artei decadente occidentale sau a mecanicismului fiscal american care transformă arta într-o marfă negociabilă la bursă porneşte din dorinţa susţinută cu ardoare a unei arte puse ca exclusivitate în slujba omului. Astfel, dacă excesiva înverşunare obligă cititorul la circumspecţie sau chiar la refuzul unora dintre concluziile autorului, această carte, oricît de discutabilă ar părea, are totuşi meritul sau poate chiar marele merit de a repune umbrele acolo unde exagerările necritice puseseră atîta lumină încît nu se mai vedea aproape nimic. În felul acesta, şi întrucît — chiar şi în cazul lui Jean Gimpel — nu părăsim cu totul o veche dragoste, s-ar putea spune că volumul lui nu este numai un pamflet, ci şi un fals pamflet.

VICTOR H. ADRIAN

NOTE

I. MIT ŞI REALITATE ÎN ARTĂ

1. PROUDHON (P. -J.), *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, 1865, p. 357 şi p. 289, n. 1.
2. GIMPEL (Jean), *Les Bâtisseurs de cathédrales*, Ed. du Seuil, col. „Le Temps qui court", Paris, 1958.
3. Citat în MICHIELS (Alfred), *Historie de la peinture flamande et hollandaise*, Paris, 1847, vol. II, p. 412.
4. Montaigne, *Essais*, Cartea a II-a, cap. XVI.
5. Citat din COORNAERT (Emile), *Les Corporations en France avant 1789*, Gallimard, Paris, 1941, p. 131.
6. PARÉ (Ambroise), *Oeuvres complètes*, J. -F. Malgaigne, Paris, 1841, vol. III, p. 618.
7. HERAIN (François de), *Peintres et sculpteurs écrivains d'art, De Léonard à Van Gogh*, Nouvelles Editions Latines, Paris, 1960, p. 9.
8. MATHIEU (Georges), „Si...", *Arts*, nr. 861, 21—27 martie 1962, p. 1.
9. LÉVI-STRAUSS (Claude), „Entretien recueilli par André Parinaud", *Art. Special Picasso*, nr. 60, 16—20 noiembrie 1966, p. 40.
10. RIVIÈRE (Claude) „Naissance du monde nouveau", *Iris-Time*, nr. 12, 19 februarie 1964, citat în MOULIN (Raymonde), *Le Marché de la peinture en France*, Editions de Minuit, Paris, 1967, p. 178—79.
11. RESTANY (Pierre), *Monochrome et vitalisme*, prefaţă la expoziţia Yves Klein, Galerie Rive Droite, 11 octombrie—13 noiembrie 1960, citat din R. Moulin, *op. cit.*, p. 179.

12. CABANNE (Pierre), „Picasso", *Arts, Spécial Picasso,* nr. 60, 16—22 noiembrie 1966, p. 12—13.
13. BENDA (Julien), *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure,* Gallimard, Paris, 1945, p. 21, 88, 108, 109, 224, 233, 254.
14. BENDA, Prefață la noua ediție la *Trahison des clercs,* Grasset, Paris, 1958, p. 20.
15. REVEL (Jean-François), *Pourqois des philosophes,* Julliard, Paris, 1957, p. 13.
16. REVEL, la *Cabale des devots,* Julliard, Paris 1962, p. 23.

II. GIOTTO, PRIMUL PICTOR BURGHEZ

1. DANTE, *Purgatoriul,* Cîntul XI, v. 94—6.
2. Citat din BAYET, (C.), *Giotto,* Paris, 1907, p. 135—136.
3. BAYET, *op. cit.,* p. 142—143.
4. Citat în MEUNIER (Alice), *Giotto,* Paris, 1925, p. 125—26.
5. Protocolul lui Ser Francesco di Boninsegna, 1316—1327, c. 119, cf. BACCINI, *Messaggero del Mugello,* 12 noiembrie 1892, n. 45, citat în SUPINO (I. B.), *Giotto,* Florența, 1920, p. 318.
6. Protocolul lui Ser Lando d'Ubertino di Compagno da Pesciola, 1318—1326, c. 101, SUPINO, *op. cit.,* p. 317.
7. Protocolul lui Ser Lando d'Ubaldino di Compagno da Pesciola, c. 28, cf. BACCINI, *Messaggero del Mugello,* 18 septembrie 1900, nr. 37, SUPINO, *op. cit.* p. 316.
8. ANTAL (Fredericß), *Florentine Painting and its Social Background,* Kegan Paul, Londra, 1947, p. 160,
9. Protocolul lui Ser Lapo di Ricevuto di Firenze, fol. 88. v. text completat după DAVIDSOHN (R.), *Forschungen zur Geschichte von Florenz,* III, 213, nr. 1053, SUPINO, *op. cit.,* p. 316.
10. Citat în BAYET, *op. cit.,* p. 116.
11. Acest poem este conservat în două mss. : Laurent, pl. XC, cod. 47, c. 37 h. și Riccard, 1717, publicat pentru prima oară de RUMOHR, *Italienische Forschungen,* 1827,vol. II, p. 51, traducerea franceză incompletă în BAYET, *op. cit.,* p. 109—10.
12. Citat în BATTISTI (Eugenio), *Giotto,* Skira, Geneva, 1960, p. 69.

13. Citat în MEUNIER, *op. cit.*, pag. 15.
14. BOCCACCIO, *Decameronul*, Ziua a 6-a, povestirea a 5-a.
15. Citat în BAYET, *op. cit.*, p. 143.
16. DANTE, *Infernul*, Cîntul XIX, v 113.
17. DANTE, *Purgatoriul*, Cîntul XI, v. 100—103

III. CĂTRE ARTELE LIBERALE

1. CENNINI (Cennino), *Le Livre de l'art ou traité de la peinture*, traduit par Victor Mottez, Paris, 1911, Cartea I, cap. I, p. 5.
2. CENNINI, Cartea I, Cap. I, p. 4.
3. CENNINI, Cartea a III-a, Cap. LXX, p. 55.
4. CENNINI, Cartea a V-a, Cap. CIV, p. 77.
5. VITRUVIU, *Les Dix Livres d'architectures*, Cartea I, Cap. I
6. VITRUVIU, Cartea a VI-a, prefață.
7. PLINIU CEL BĂTRÎN, *Histoire naturelle*, Cartea a XXXV-a, 85.
8. STEVENS (G. P.), *The Erechteum Measured, Drawn and Restored*, Cambridge, Mass., 1927, p. 381 și urm.
9. PLINIU CEL BĂTRÎN, Cartea a XXXV-a, 77.
10. DELCOURT (Marie), *Périclès*, Gallimard, p. 173.
11. PERKINS, (Charles), *Ghiberti et son école*, Paris, 1886, p. 127.
12. PERKINS, *op. cit.*, p. 132.
13. ALBERTI (Leon-Battista), *De la statue et de la peinture*, traduit par Claudius Popelin, Paris, 1868, Cartea a III-a, p. 174.
14. ALBERTI, *De la statue...*, *ed. cit.*, Cartea I. p. 98.
15. ALBERTI, *De la statue...*, *ed. cit.*, Cartea a II-a, p. 136.
16. ALBERTI, *De la statue...*, *ed. cit.*, Cartea a II-a p. 136.
17. VINCI (Leonardo da), *Traité de la peinture*, editat de Péladan, Paris, 1919, p. 8 (Codex Atlanticus, 119 v.)
18. VINCI, *ed cit.*, p. 8 (C. A. 117 v.).
19. VINCI, *ed. cit.*, p. 21. (Codex Urbinas, 15 v.).
20. VINCI, *ed. cit.*, p. 47.
21. VINCI, *ed. cit.*, p. 31 (C. U., 8 v.).
22. VINCI, *ed. cit.*, p. 31 (C. U., 9 r.).
23. VINCI, *ed. cit.*, p. 49 (C. U., 20 v.).
24. VINCI, *ed. cit.*, p. 50 (C. U., 20 v.).

25. Scrisoare către Paulus Middelburgensis, *Opera I*, Basileae, 1576, p. 944, citat în CHASTEL (André), *Marsile Ficin et l'art*, Geneva, Librairie E. Droz et Lille, Librairie R. Giard, 1954, p. 61.

IV. NAȘTEREA ARTISTULUI

1. RENARD (Georges), *Histoire du travail à Florence*, Paris, 1914, vol. II, p. 205-6.
2. RENARD, *op. cit.*, vol. II, p. 216.
3. Theologia Platonica, XIII, 3. *Opera*, Basileae, 1576, p. 298, citat în CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, p. 60.
4. FICINO, *op. cit.*, XIII, 3, p. 296 ; CHASTEL, *op. cit.*, p. 60.
5. FICINO, *op. cit.*, XIII, 3, p. 297 ; CHASTEL, *op. cit.*, p. 59.
6. FICINO, *op. cit.* X, 4, p. 229 ; CHASTEL, *op. cit.*, 65.
7. Scrisoare către Piero de Nuvolaria, ed. L. Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, 1919, p. 65, citat în CARTWRIGHT (Julia), *Isabelle d'Este, marquise de Mantoue*, 1474-1539, Paris, 1912, p. 180.
8. Scrisoare către Isabella d'Este, ed. G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, II, 1840. p. 71, citat în CARTWRIGHT, *op. cit.*, p. 199.
9. VASARI (G.), *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, Editura Meridiane, București, 1968.
10. VASARI, *ed, cit.*
11. VASARI, *ed. cit.*
12. PASSAVANT (J.-D.), *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, Paris, 1860, vol. I, p. 187.
13. VASARI, *Aristotile di San Gallo*, Milanesi, VI, 451
14. VASARI, *Pontormo*, Milanesi, VI, 279.
15. VASARI, *Viețile pictorilor... ed. cit.*,
16. CELLINI (Benvenuto), *Oeuvres complètes, Mémoires*, vol. I, Garnier Frères, Paris (fără an), p. 348.
17. CELLINI, *ed. cit.*, p. 201.

V. BISERICA ÎMPOTRIVA LIBERTĂȚII ARTIȘTILOR

1. *Conciliorum oecum. decreta* cur. J. Alberigo et al. 1962, 751, 37 ss., text citat în MALE (Emile), *L'Art religieux*

de la fin du XVI-e siècle, du XVII-e siècle et du XVIII-e siècle, Colin, Paris, 1951, p. 1.

2. Actio VI J. D. Mansi... *Conciliorum... collectio,* XIII, 1767, 252, citat în GRABAR (André), *l'Iconoclasme byzantin, dossier archéologique,* Collège de France, Paris, 1957, p. 259 ss.
3. Libri Carolini, II, 30, ed. H. Bastgen. *M (onumenta) G(ermaiae) H(istorica),* 98, 21, ss., 100, 9 ss, citat în BRUYNE (Edgar de), *Etudes d'esthétique médievale,* Bruges, 1946, vol. I, p. 278.
4. IV, 2, *M.G.H.,* 176, 15 ss., citat în BRUYNE, *op. cit.,* vol. I. p. 268.
5. MIGNE (J.-P.), *P(atrologia) L(atina),* CLXXXII, 915 C, citat în CALMETTE (Joseph) și DAVID (Henri), *Saint Bernard,* Fayard, Paris, 1953, p. 55.
6. *Ibid.,* 915 D-916 A citat în CALMETTE, *op. cit., p. 56.*
7. *Ibid.,* 916 B, citat în CALMETTE, *op. cit.,* p. 56.
8. Citat în GILLET (Louis), *Histoire artistique des ordres mendiants,* Paris, 1912. p. 38, n. 1.
9. *Statuta generalia...* éd. M. Bihl, *Archivum Franciscanum Historicum,* XXXLV (1941), 52, citat în GILLET, *op. cit.,* p. 38, n. 1.
10. *Prediche sopra Ezechiele,* XLV (XLVI), éd, R. Ridolfi, vol. II, p. 275-6, citat în CHASTEL (André), *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique,* Presses Universitaires de France, Paris, 1959, p. 399.
11. 17.III.1495, *Prediche* italianoe *ai Fiorentini* II, éd. F. Cognasso, p. 162, citat în CHASTEL, *op. cit.,* p. 398.
12. 1.XI.1494, *Prediche...* I, ed. F. Cognasso, p. 17, citat în CHASTEL, *op. cit.,* p. 395.
13. 5.III.1496, *Prediche...* III, 1, éd. R. Palmarocchi, p. 391, citat în CHASTEL, *op. cit.,* p. 398.
14. VASARI (G.), *Viețile..., ed. cit.*
15. E.-N. Girardi, nr. 285, citat în traducere de ROLLAND (Romain), *Vie de Michel-Ange,* Hachette, Paris, (fără an), p. 171.
16. P. Caliari, *Paolo Veronese...* 1909, 102 ss., citat în BASCHET (Armand), *Paul Véronèse au tribunal du Saint Office à Venise, 1573,* Orléans, 1880.
17. Citat în MÂLE (Emile), *l'Art religieux..., éd. cit.,* p. 112.

18. Citat în MÂLE, *éd. cit.*, p. 111.
19. Citat în MÂLE, *éd. cit.*, p 22.

VI. ARTIȘTI FUNCȚIONARI

1. Citat în *les Métiers et les corporations de la Ville de Paris*, editat de René de Lespinasse, Paris, 1886, vol. II, p. 206.
2. FÉLIBIEN (des Avaux, André), prefață *la Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668,
3. VERLET (Pierre), *Versailles*, Fayard, Paris, 1961, p. 161.
4. SAINT-SIMON, *Mémoires*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1947, vol. I, cap. XV, p. 932.
5. SAINT-SIMON, Pléiade, vol. II, cap. LXI, p. 1033.
6. VERLET, *op. cit.*, p. 65.
7. Citat în PERNOUD (Régine), *Historie de la bourgeoisie en France*, Ed. du Seuil, Paris, 1962, vol. II, p. 78.
8. MONTAIGLON (Anatole de), *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, Paris, 1853, Introducerea, p. 1.

VII. ARTIȘTII ÎN LUPTĂ CU NEGUSTORII ȘI CRITICII DE ARTĂ

1. EVELYN (John), *Diary*, ed. E. S. Beer, Oxford, 1955, vol. II, p. 39.
2. VRIES (A.-B. de), *Jan Vermeer de Delft*, Editions Pierre Tisné, Paris, 1948, p. 18.
3. *Discours sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et nouveaux*, B.N., Fonds français, 16 968, col. 124 ss., lucrare rămasă sub formă de manuscris din care au fost publicate extrase de Louis HOURTICQ, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, I, p. 327.
4. *Discours...*, HOURTICQ, p. 327.
5. *Discours...*, HOURTICQ, p. 333.
6. HOURTICQ (Louis), *De Poussin à Watteau*, Paris, 1921, p. 207.
7. Citat în RHEIMS (Maurice), *la Vie étrange des objets*, Plon, Paris, 1959, p. 309.
8. *Discours...*, HOURTICQ, G.B.A., I., 1905, p. 247, 331.

9. Citat în RHEIMS, *op. cit.* p. 306.
10. *Mémoires,* publicate de Paul Bonnefon, Paris, 1919, vol. III, p. 90.
11. Citat în RHEIMS, *op. cit.,* p. 217.
12. *Mémoires inédites sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* publicate de L. Dussieux et al., I. Paris, 1854, p. 62-3.
13. Citat în DACIER (Emile), *La Gravure française,* Larousse, Paris, 1944, p. 13.
14. DIDEROT, *Salons,* text prezentat și stabilit de Jean Seznec și Jean Adhémar, Oxford, 1963, vol. III (Salonul din 1767), p. 53.
15. Citat în FONTAINE (André), *les Doctrines d'art en France,* Paris, 1909, p. 255.
16. DIDEROT, *ed. cit.,* vol. II, 1960 (Salonul din 1765), p. 76.
17. DIDEROT, *ed. cit.,* vol I, 1957 (Salonul din 1759), p. 68.
18. DIDEROT, *ed. cit.,* vol. II, 1960 (Salonul din 1765), p. 144.
19. DIDEROT, *ed. cit.,* vol I, 1957 (Salonul din 1763), p. 222.
20. DIDEROT, *ed. cit.,* vol. I, 1957 (Salonul din 1763), p. 223.
21. DIDEROT, *ed. cit.,* vol. III, 1963 (Salonul din 1767), p. 53.
22. Citat în RÉAU (Louis), *Histoire de la peinture française au XVIII-e siècle* Paris, 1925, p. 39.
23. PERNOUD (Régine), *Historie de la bourgeoisie...,* vol. II, p. 181.
24. DIDEROT, *ed. cit.,* vol III, 1960 (Salonul din 1767), p. 55.
25. GONCOURT (Edmond et Jules de), *l'Art du XVIII-e siècle,* prima serie, Fasquelle, Paris, 1918, p. 380.
26. GONCOURT, *op. cit.,* p. 334.
27. GONCOURT, *op. cit.,* p. 344, n. 2.
28. GONCOURT, *op. cit.,* p. 345.

VIII. CĂTRE O RELIGIE A FRUMOSULUI

1. Citat în HOURTICQ (Louis), *De Poussin à Watteau,* Hachette, Paris, 1921. p. 43.

2. Citat în HOURTICQ, *op. cit.*, p. 49.
3. *Ibid.*
4. PILES (Roger de), *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, p. 494 şi urm.
5. PILES. *op. cit.*, p. 489-90.

IX. ARTĂ PENTRU ARTĂ

1. MUSSET (Alfred de), „Sonnet au lecteur", *Poésies nouvelles*, în *Poésies complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1933, p. 470.
2. VIGNY (Alfred de), *Stello*, în *Oeuvres complètes*, Pléiade, 1948, vol. I, p. 793.
3. VIGNY, Pléiade, p. 800.
4. VIGNY, Pléiade, p. 802.
5. COUSIN (Victor) *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Paris, 1853, p. 196-97.
6. GAUTIER (Théophile), *l'Artiste*, nr. din 14 decembrie 1856.
7. GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, 1910, prefaţă, p. 22.
8. *Ibid.*
9. GAUTIER, Prefaţă, *Poésies*, 1830-1832, Fasquelle, Paris, 1910, vol. I, p. 1.
10. CASSAGNE (Albert), *la Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Lucien Dorbon, Paris, 1959, p. 349.
11. FEYDEAU (Ernest), *Théophile Gautier, souvenirs intimes*, Paris, 1874, p. 127.
12. CASSAGNE, *op. cit.*, p. 347.
13. FLAUBERT (Gustave), *Correspondance*, seria a 2-a (1850-1854), Fasquelle, Paris, 1927, p. 286 (Lettre à Mme. X).
14. FLAUBERT, *op. cit.*, p. 129.
15. BANVILLE (Théodore de) *Commentaire, Odes funambulesques*, Paris, 1883, vol. I, p. 179.
16. Citat în HAUTECOEUR (Louis), *Littérature et peinture en France du XVII-e au XX-e siècle*, Colin Paris, 1942, p. 92.
17. *Ingres raconté par lui-même et par ses amis*, Pierre Cailler, Geneva, 1947, vol. I, p. 45.
18. *Ingres...*, Cailler, vol. I, p. 41.

19. SILVESTRE (Théophile), *les Artistes français,* G. Grès, Paris, 1926, vol. II, p. 10.
20. CASSAGNE, *op. cit.,* p. 101.
21. DELACROIX (Eugène), *Oeuvres littéraires,* G. Grès, Paris, 1923, vol. I, p. 76.
22. SILVESTRE, *op. cit.,* vol. I, p. 36.
23. *Corot raconté par lui même et par ses amis,* Pierre Cailler, Geneva, 1946, vol. I, p. 97.
24. *Corot...,* Cailler, vol. I, p. 90.
25. BAUDELAIRE (Charles), *l'Art romantique,* XII, Pléiade, 1954, p. 960.

X. ARTA SOCIALĂ ÎN SLUJBA LIBERTĂȚII

1. PROUDHON (P.-J.), *Du principe de l'art et de sa destination sociale,* Paris, 1865, p. 360.
2. LAMENNAIS (F.), *Esquisse d'une philosophie,* Paris, 1840, p. 134.
3. LAMENNAIS, *op. cit.,* p. 273.
4. Citat în CASSAGNE (Albert), *la Théorie de l'art pour l'art en France,* p. 49.
5. HUGO (Victor), *Fonction du poète, les Rayons et les ombres,* Pléiade, 1964, vol. I, p. 1025.
6. LAMARTINE (Alphonse), *A Némésis,* Pléiade, 1965, p. 508.
7. LAMARTINE, *Lettre à Guichard de Benassis,* 6 decembrie 1835.
8. HAUTECOEUR, *op. cit.,* p. 70.
9. HAUTECOEUR, *op. cit.,* p. 71.
10. DELACROIX (Eugène), *Journal,* 16 aprilie 1853, Plon, Paris, 1932, vol. II p. 20.
11. Citat în HAUTECOEUR, *op. cit.,* p. 73
12. PROUDHON, *op. cit.,* p. 280.

XI. 1839

1. DELACROIX (Eugène), *Oeuvres littéraires,* vol. I, p. 16.
2. Citat în VIGNEAU (André), *Une brève histoire de l'art de Niepce à nos jours,* Laffont, Paris, 1963, p. 105.
3. DELACROIX, *op. cit.,* vol. I, p. 16.
4. Citat în VIGNEAU, *op. cit.,* p. 42.

5. Citat în VIGNEAU, *op. cit.*, p. 51.
6. Lettre de Reynolds à Edmund Burke, 14 august 1781, *Letters of Reynolds*, ed. F. W. Milles, Cambridge, 1929, p. 84.
7. VIGNEAU, *op. cit.*, p. 145.
8. VIGNEAU, *op. cit.*, p. 118.
9. DELACROIX, Journal, 21 mai 1853, *ed. cit.*, vol. II, p. 58.
10. DELACROIX, *Oeuvres littéraires, ed. cit.*, vol. I. p. 16.
11. DELACROIX, *Oeuvres littéraires, ed. cit.*, vol. I, p. 17.
12. Citat în SCHARF (Aaron) et JAMMES (André), „Le Réalisme de la photographie et la réaction des peintres", *Art de France*, Paris, 1964. p. 178.
13. Citat în SCHARF şi JAMMES, *op. cit.*, p. 177.
14. BAUDELAIRE (Charles), *Salonul din 1859, Curiosités esthétiques*, Pléiade, p. 771.
15. Citat în VIGNEAU, *op. cit.*, p. 105.
16. SILVESTRE (Théophile), *les Artistes français*, vol. II, p. 211.
17. VALERY (Paul), *Degas, danse, dessin*, Gallimard, Paris, 1960, p. 64.
18. HAUTECOEUR, *Littérature et peinture...*, p. 128.
19. Citat în SCHARF, *„Painting, photography and the image of movement", The Burlington Magazine*, mai 1962, p. 189.
20. RENOIR (Jean), *Renoir*, Hachette, Paris, 1962, p. 170.
21. *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, Pierre Cailler, Geneva, 1953, vol. II, p. 52.
22. Citat în VENTURI (Lionello), *les Archives de l'impressionnisme*, Durand-Ruel, Paris, New York, 1939, vol. I, p. 49.
23. Citat în SCHARF şi JAMMES, „le Réalisme de la photographie..." p. 177...
24. CHASSÉ (Charles), *Gauguin et son temps*, la Bibliothèque des Arts, Paris, 1955, p. 138.
25. TARDIEU (Eugène), „Paul Gauguin", *l'Echo de Paris*, 13 mai 1895, citat în DANIELSSON (Bengt), *Gauguin in the South Seas*, Allen and Unwin, Londra, 1964.
26. SEITZ (W.-C.), *Claude Monet*, Nouvelles Editions françaises, Paris, 1960, p. 30.
27. KANDINSKY (Wassily), *Rückblick, 1901-1913*, Der Sturm, Berlin, 1913.
28. Citat în HAUTECOEUR, *op. cit.*, p. 256.

XII. ARTISTUL ÎN STADIUL FINAL AL EVOLUȚIEI SALE

1. PROUDHON (P.-J.), *Du principe de l'art...*, p. 357-59.
2. PROUDHON, *op. cit.*, p. 280-82.
3. ZOLA (Emile), l'*Oeuvre*, Fasquelle, Paris, 1952. vol. II, p. 91.
4. CLEMENCEAU (Georges), *Claude Monet, les Nymphéas*, Paris, 1928, p. 19.
5. FREUD (Sigmund), „les Modes de formation de symptômes", *Introduction à la psychanalyse*, Petite collection Payot, 1965, p. 354.
6. FREUD, *op. cit.*, p. 354.
7. DRACOULIDÈS (Dr. N.-N.), *Psychanalyse de l'artiste et de son oeuvre*, Mont-Blanc, Genève, 1952, p. 34.
8. Citat în HAUSER (Arnold), *The Philosophy of Art History*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1959, p. 55.
9. DRACOULIDÈS, *op. cit.*, p. 27.
10. REWALD (John), *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Albin Michel, Paris, 1939.
11. REWALD, *op. cit.*, p. 65-66.
12. REWALD, *op. cit.*, p. 125.
13. REWALD, *op. cit.*, p. 142.
14. REWALD, *op. cit.*, p. 142.
15. *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, G. Grès, Paris, 1920, (scrisoarea din 12 decembrie 1898), p. 231.
16. *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Grasset, Paris, 1946 (scrisoare din 15 martie 1898), p. 284.
17. *Lettres... à Monfreid, ed. cit.*, (scrisoarea din aprilie 1897), p. 170.
18. *Lettres... à Monfreid, ed. cit.*, (scrisoarea din noiembrie 1895), p. 130.
19. *Lettres à... Monfreid, ed. cit.*, (scrisoarea din octombrie 1902), p. 346.
20. MORICE (Charles), *Paul Gauguin*, Paris, 1920, p. 58.
21. Citat în PERRUCHOT (Henri), *La Vie de Gauguin*, Hachette, Paris, 1961, p. 376.
22. *Lettres... à sa femme et à ses amis, ed. cit.*, p. 268.
23. *Lettres... à Monfreid, ed. cit.*, (scrisoarea din iunie 1896), p. 138.

24. *Lettres... à sa femme et à ses amis, ed. cit.,* (scrisoarea din octombrie 1888), p. 136.

XIII. ARTA MODERNĂ, EXPRESIE A DECADENȚEI OCCIDENTALE

1. Citat în REWALD (John), *le Post-Impressionnisme de Van Gogh à Gauguin,* Albin Michel, Paris, 1961, p. 90.
2. Notița lui Th. Gautier pentru ediția postumă din 1868 a versurilor *les Fleurs du mal,* Calmann-Lévy, Paris, 1900, p. 26.
3. Notița lui Th. Gautier, *ed. cit.,* p. 26.
4. Dedicația lui Baudelaire pentru Gautier, *les Fleurs du mal,* Pléiade, 1958, p. 79.
5. Citat în CARTER (A. E.), *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900,* University of Toronto Press, 1958, prefață, p. VII.
6. BAUDELAIRE, *l'Art romantique,* Pléiade, p. 1030.
7. BAUDELAIRE, *Mon coeur mis à nu,* Pléiade, p. 1214.
8. BAUDELAIRE, *Argument du livre sur la Belgique,* Pléiade, p. 1303.
9. BAUDELAIRE, *Edgard Poe, sa vie et ses oeuvres,* N.R.F., Paris, 1928, p. 15.
10. BAUDELAIRE, *Mon coeur mis à nu,* Pléiade, p. 1213.
11. BAUDELAIRE, *Pléiade,* p. 1220.
12. BAUDELAIRE, *Fusées,* Pléiade, 1201.
13. BAUDELAIRE, *Mon coeur mis à nu,* Pléiade p. 1207.
14. LEVALLOIS (Jules), „Au pays de Bohème", *La Revue bleue,* 5 ianuarie 1895.
15. Citat în CARTER (A.-E.), *The Idea of Decadence...,* p. 12.
16. Notița lui Th. Gautier, *ed. cit.,* p. 26.
17. HUYSMANS (J.-K.), *Ă rebours,* Charpentier-Fasquelle, Paris.
18. HEGEL (G.N.F.), *Esthétique,* Introd. III, 3, traducere de Ch. Bérard, ed. a 2-a, Paris, 1875, p. 18.
19. MORÉAS (J.), „le Symbolisme", *Figaro littéraire,* 18 septembrie 1886.
20. VERLAINE (Paul), *Art poétique,* Pléiade, 1965, p. 326.
21. Citat în REWALD, *op. cit.,* p. 92.
22. MALLARMÉ (Stéphane), „Plainte d'automne", *Vers et prose,* Union générale d'éditions, Paris, 1961, p. 124.

23. Citat în REWALD, *op. cit.*, p. 300.
24. AURIER (Albert), *Mercure de France*, decembrie 1892, p. 331.
25. PISSARRO (Camille), *Lettres à son fils Lucien*, Albin Michel Paris, 1950, p. 235.
26. Citat în REWALD, op. cit., p. 90.
27. Citat în HAUTECOEUR, *Littérature et peinture...*, p. 222.
28. AURIER (Albert), „Symbolisme en peinture, Paul Gauguin", *Mercure de France*, martie 1891, retipărit în AURIER, *Oeuvres Posthumes*, Paris 1893.
29. DENIS (Maurice), „le Salon de la Société des artistes français", la *Dépêche de Toulouse*, nr. din 22 şi 28 aprilie, 6 mai 1901, retipărit în *Théories..., 1890-1910*, Paris, 1913.
30. Delacroix, *Oeuvres littéraires*, vol. I, p. 76.
31. Denis, „A propos de l'expozition d'A. Seguin", *la Plume*, 19 martie 1895, retipărit în *Théories...*
32. BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Paris, 1964, p. 60.
33. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Pléiade, Paris, 1954, p. 907 şi 908.
34. Citat în CARTER, *The Idea of Decadence...*, p. 126.
35. CHASSÉ (Charles), *les Clefs de Mallarmé*, Aubier, Paris, 1954, p. 29.
36. CHASSÉ, *d'Ubu-roi au douanier Rousseau*, Nouvelle revue critique, Paris, 1947, p. 163.
37. CHASSÉ, *Gauguin et son temps*, la Bibliothèque des Arts, Paris, 1955, p. 49.
38. *Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo*, Grasset, Paris, 1937, p. 227.
39. Citat în PENROSE (Roland), *Picasso, his Life and Work*, Victor Gollancz, Londra, 1958, p. 275.
40. COX (Anthony), „Instructive autodestruction", *Art and Artists*, 1966, p. 17.

XIV. RELIGIA ARTEI SE INTEGREAZĂ ÎN ECONOMIA CAPITALISTĂ

1. ZOLA (Emile), *l'Oeuvre*, Fasquelle, Paris, 1952, vol. I, p. 243.
2. ZOLA, *op. cit.*, vol II, p. 124.

3. *Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo, ed. cit.*, p. 138-39.
4. PISSARRO (Camille), *Lettres à son fils Lucien, ed. cit.*, p. 158.
5. PISSARRO, *ed. cit.*, p. 233.
6. VENTURI, *les Archives de l'impressionnisme, ed. cit.*, vol. II, p. 170.
7. *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis, ed. cit.*, p. 75.
8. *Lettres... à sa femme et à ses amis, ed cit.*, p. 131-32.
9. *Lettres... à Monfreid, ed. cit.*, p. 233.
10. *Lettres... à sa femme et à ses amis, ed. cit.*, p. 297.
11. VENTURI, *op. cit.*, vol II, p. 188.
12. VENTURI, *op cit.*, vol. II. p. 205.
13. VENTURI, *op. cit.*, vol II, p. 204.
14. VENTURI, *op. cit.*, vol. II, p. 156.
15. PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien, ed. cit.*, p. 133.
16. PISSARRO, *op. cit.*, p. 147-48.
17. PISSARRO, *op cit.*, p. 190.
18. PISSARRO, *op. cit.*, p. 300.
19. PISSARRO, *op cit.*, p. 348.

CUPRINS

Prefață 5
I. MIT ȘI REALITATE ÎN ARTĂ 15
II. GIOTTO, PRIMUL PICTOR BURGHEZ . . . 23
III. CĂTRE ARTELE LIBERALE 35
IV. NAȘTEREA ARTISTULUI 48
V. BISERICA ÎMPOTRIVA LIBERTĂȚII ARTIȘTILOR 60
VI. ARTIȘTII FUNCȚIONARI 75
VII. ARTIȘTII ÎN LUPTĂ CU NEGUSTORII ȘI CRITICII DE ARTĂ 84
VIII. CĂTRE O RELIGIE A FRUMOSULUI . . . 102
IX. ARTĂ PENTRU ARTĂ 108
X. ARTA SOCIALĂ ÎN SLUJBA LIBERTĂȚII . . 117
XI. 1839 125
XII. ARTISTUL ÎN STADIUL FINAL AL EVOLUȚIEI SALE 141
XIII. ARTA MODERNĂ, EXPRESIE A DECADENȚEI OCCIDENTALE 151
XIV. RELIGIA ARTEI SE INTEGREAZĂ ÎN ECONOMIA CAPITALISTĂ 167
XV. ARTELE REVĂZUTE ȘI CORECTATE . . . 175
Postfață 183
Note 190

REDACTOR: ILEANA ȘOLDEA
TEHNOREDACTOR; D. ZAVARA

APĂRUT 1973
COLI DE TIPAR 8,50
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.01
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJ 14 500+20+140

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918„
STR. GRIGORE ALEXANDRESCU, NR. 89 — 97.
BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biblioteca de artă
101

Biografii. Memorii. Eseuri

despre artă şi artişti

... lucrarea lui Gimpel persistă în mintea noastră şi ne uimeşte. Ea ne uimeşte, în primul rînd, prin ceea ce ţine, în mod esenţial, de atributele caracteristice ale eseului-pamflet.
După ce a evitat analiza fundamentelor, discursul este condus cu o inteligenţă exemplară şi cu o putere de convingere provizorie, care face să se ridice multiple semne de întrebare şi o sumedenie de văluri. Iar ţinuta asertorică a limbajului îl determină pe cel care analizează lucrarea să uite repede fondul problemei şi să admire un tot ce pare a fi închegat şi complet coerent. Abia mai tîrziu, el îşi va da seama că este vorba de un întreg teoretic, ce a crescut pe un substrat subiectiv şi pe o lipsă stăruitoare de o mai adîncă încredere.

TITUS MOCANU

Lei 5,75